

E L L E N G U A J E L I R I C O E N S H A K E S P E A R E

TRABAJO DE TESIS DOCTORAL DE

MIGUEL ANGEL MONTEZANTI

DIRECTORA DE TESIS

ROSA PASTALOSKI

PROFESORA TITULAR DE LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LA PLATA MAYO DE 1983

PORTE I: INTRODUCCION

CAPITULO I: EL LENGUAJE LIRICO

1. Problemática1
2. Estructuración6
- 3.

CAPITULO II: CONTEXTO LINGUISTICO DEL RENACIMIENTO INGIES

1. Generalidades.....9
2. Algunos cambios fónicos.....10
3. La métrica.....14
4. Las traducciones.....15
5. Las escuelas. La música.....16
6. Lyly. Ma rlowe. Spenser.....18
 - a) Lyly19
 - b) Marlowe.....19
 - c) Spenser.....21

CAPITULO III: LA TRADICION POETICA ISABELINA

1. Las convenciones.....23
2. Dos corrientes líricas. La "dorada" y la "pedes-
tre".....26
3. El soneto inglés.....26
 - a) Wyatt.....29
 - b) Surrey.....33
 - c) Tottel's Miscellany.....34
 - d) A Mirror for Magistrates.....35
 - e) Síntesis.....35
 - f) Sidney.....36
 - g) Otros poetas. Daniel.....40
 - h) Henry Constable.....42
 - i) Barnes.....42
 - j) Thomas Watson.....42
 - k) Thomas Lodge.....43
 - l) Michael Drayton.....43
 - m) Edmund Spenser.....45
 - n) Richard Barnfield.....47
 - ñ) Bartholomew Griffin.....48

NOTAS A LA PARTE I.....48

PORTE II: LOS SONETOS DE SHAKESPEARE

CAPITULO IV: LOS SONETOS DE SHAKESPEARE

1. Introducción.....56
2. Datación.....57
3. Autoría.....58
4. Dedicatoria.....58
5. Destinatario.....59
6. Orden.....59
7. Reseña crítica.....62

CAPITULO V: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS

1. Advertencia.....72
2. Lírica de exhortación a la fecundidad.....73
 - a) Explicación del esquema de p. 92.....91
3. Venus y Adonis.....117

CAPITULO VI: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL TEMA DE
LAS GRACIAS.....122

- a) Síntesis general.....128

CAPITULO VII: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LIRICA DE LA ESCISION</u>	130
CAPITULO VIII: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL TEMA DEL AMOR</u>	134
CAPITULO IX. <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL AMOR COMO TOPICO</u>	173
CAPITULO X: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. DIALECTICA AMOROSA</u>	184
a) Apéndice.....	191
CAPITULO XI: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. TOPICA DEL CORAZON</u>	193
CAPITULO XII: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LA PALABRA POETICA</u>	203
CAPITULO XIII: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL POETA-LOS OTROS</u>	211
1. <u>El poeta rival. 2. El nombre del amado</u>	211
3. <u>La tradición petrarquesca</u>	224
4. <u>El poeta y la Fortuna</u>	226
CAPITULO XIV: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL SENTIMIENTO DEL TIEMPO</u>	231
CAPITULO XV. <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LIRICA DE LA DESINTEGRACION</u>	251
a) Apéndice.....	263
CAPITULO XVI: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LA METAFORA</u>	265
CAPITULO XVII: <u>EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. CONCLUSIONES</u>	272
1. <u>Lo religioso en el lenguaje</u>	276
2. <u>La naturaleza</u>	277
3. <u>El hombre</u>	281
NOTAS A LA PARTE II.....	283
PARTE III: <u>A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM</u>	
CAPITULO XVIII: <u>A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM EN LA CRITICA</u>	294
CAPITULO XIX: <u>ESTRUCTURA</u>	295
CAPITULO XX: <u>INSERCIÓN DE A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM EN LA OBRA DE SHAKESPEARE</u>	297
CAPITULO XXI: <u>LIRICA DE LA FERTILIDAD</u>	302
CAPITULO XXII: <u>LIRICA DE LA ARMONÍA AMENAZADA</u>	311
1. <u>Ambientación</u>	313
2. <u>La luna, rectora de A Midsummer Night's Dream</u>	322
3. <u>El problema de la identidad</u>	326
4. <u>Conclusión</u>	328
CAPITULO XXIII: <u>EL POETA SEGUN TESEO</u>	329
CAPITULO XXIV: <u>ASPECTOS DE LA VERSIFICACION Y DE LA PROSA</u>	
1. <u>El verbo</u>	332
2. <u>La prosa</u>	335
NOTAS A LA PARTE III.....	337

CAPITULO XXV: RICARDO II EN LA CRITICA..... 340

CAPITULO XXVI: EL LENGUAJE RETORICO EN LAS OBRAS "LIRICAS"..... 345

1. El rey poeta..... 348
2. El rey actor..... 351
3. El estilo florido o petrarquesco..... 351
4. El estilo llano..... 353
5. Semejanzas con los sonetos..... 355
 - a) 1) El desgaste del tiempo..... 355
 - 2) Shadow..... 355
 - 3) El espejo..... 356
 - 4) La alternancia singular-plural..... 358
 - 5) La adulación..... 360
 - 6) El motivo de la rosa..... 365
 - 7) El motivo del sol..... 366
 - b) 1) La valoración por medio de la piedra preciosa..... 369
 - 2) La redoma..... 370
 - 3) La metáfora teatral..... 370
 - 4) El tópico del rey (o poeta) traicionado..... 370
 - 5) Las alusiones a la Antigüedad..... 371

CAPITULO XXVII: ASPECTOS LINGUISTICOS DE RICARDO II

1. Ricardo II como tragedia de la palabra..... 372
 - a) Conclusión..... 386
2. La esterilidad del reinado..... 387
 - a) Conclusión..... 396
3. El monólogo de Pomfret..... 396
 - a) Conclusión..... 402

CAPITULO XXVIII: ASPECTOS DE LA VERSIFICACION

1. El verso blanco..... 403
 2. El verso pareado..... 405
 3. Conclusión..... 409
- NOTAS A LA PARTE IV..... 409

PORTE V: THE TEMPEST

CAPITULO XXIX: THE TEMPEST EN LA CRITICA..... 413

1. Dos corrientes críticas..... 413
2. Lo lírico en The Tempest..... 419

CAPITULO XXX: RELACION DE THE TEMPEST CON LAS OBRAS ESTUDIADAS

1. The Tempest y Ricardo II..... 421
 - a) El lenguaje..... 421
 - b) El nombrar..... 422
2. The Tempest y A Midsummer Night's Dream..... 423
 - a) La magia..... 423
 - b) Estructura..... 424
 - c) Temas..... 424
 - d) Escenario..... 425

CAPITULO XXXI: LAS CANCIONES

1. Los cantos de Ariel..... 428
 - a) Ariel acusador..... 431
 - b) Ariel el mago..... 430
 - c) 431
 - d) Excursus: Ariel acusador..... 431

2. El canto de las máscaras

a).....	432
b).....	435
c).....	436
d).....	436
e).....	437
f).....	438
g).....	439
h)Conclusión.....	440

CAPITULO XXXII: EL LENGUAJE Y LOS TEMAS

1. La "despedida" de Próspero.....	442
2. El "escepticismo" de Próspero.....	448
3. Calibán y la naturaleza.....	450
4. El concepto "naturaleza".....	457
5. Calibán y la imagen de la sustracción...	459

CAPITULO XXXIII: ASPECTOS DE LA VERSIFICACION-

<u>APENDICES A Y B.....</u>	464
-----------------------------	-----

<u>APENDICE A: Fuente ovidiana de la</u> <u>"despedida" de Próspero.....</u>	465
---	-----

<u>APENDICE B: THE TIMELESS THEME.....</u>	466
--	-----

a) Conclusión.....	473
--------------------	-----

<u>NOTAS A LA PARTE V.....</u>	473
--------------------------------	-----

<u>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</u>	477
-------------------------------------	-----

Aclaraciones

1. Prefiero dejar los títulos de las obras en su forma original, excepto cuando se trata de nombres propios, por ejemplo "Ricardo" u otros. La razón estriba en que las traducciones corrientes suelen ser defectuosas. El mismo procedimiento aplico para los nombres de los personajes. Por ejemplo, doy la forma castellana de "Theseus", "Teseo"; pero no castellanizo "Bottom".
2. Cuando la mención de la obra es insistente incorporo abreviaturas sancionadas por el uso, como AMND para A Midsummer Night's Dream, RII para Ricardo II, y TT para The Tempest.
3. Abrevio la palabra "soneto" del siguiente modo: s.
4. Respeto la grafía y disposición tipográfica de los estudios, poemarios, colecciones o antologías que me han servido de fuente.
5. La abreviatura C.H.E.L. o simplemente CHEL, de uso frecuente, corresponde a The Cambridge History of English Literature. P.M.L.A. corresponde a Publications of the Modern Language Association.
6. Cuando hago referencia a Seymour-Smith, editor y anotador de una edición de sonetos (ver Bibliografía) no menciono página, por que sus notas se agrupan en la sección "Commentary" de su libro.
7. Ocasionalmente, cuando cito a menudo la obra de un autor, aclaro la página al final de la transcripción con la indicación op. cit. p. - Por ejemplo en la parte II, la obra The Mutual Flame, de Wilson Knight.
8. Puesto que las citas o transcripciones del texto de Shakespeare las hago en inglés, respeto las normas tipográficas de esa lengua.
9. Empleo vírgulas (') cuando la traducción da garantías de exactitud o precisión; pero prefiero las comillas (") cuando la traducción es más bien elíptica o acepta otras connotaciones o modalidades.
10. Cuando empleo el circunloquio "poeta isabelino" en referencia a Shakespeare no tomo en cuenta que el poeta vivió parte de su vida bajo el reinado del rey James. La denominación, pues, no tiene carácter estricto.
11. En las citas que finalizan cada parte remito simplemente a la fuente. La información bibliográfica completa se hallará en la sección Bibliografía, al finalizar el estudio teórico.
12. Para contribuir a la lectura y al cotejo del texto de los sonetos incluyo una traducción en verso que me pertenece, al final del trabajo. Esta traducción ha sido metodológicamente imprescindible para el estudio que realizo, pero no le adjudico ningún valor literario definitivo.

P A R T E I: I N T R O D U C C I O N

CAPITULO I

EL LENGUAJE LIRICO

1. Problemática

Resulta obvio que el título del presente trabajo exige una delimitación de los campos sometidos a la investigación, no sólo por la vastedad conceptual de la postulación, sino también por la abundancia cualitativa y cuantitativa del autor que se propone.

La primera consideración lleva, como es lógico, a la formulación teórica de un conjunto de sistematizaciones, cuyo primer paso sería la definición del concepto de lenguaje en general, y cuyo segundo paso sería la restricción específica en el campo de la lírica o de lo lírico. Ahora bien, una teoría del lenguaje y una teoría de lo lírico, que se inscribiría por supuesto dentro de una teoría general de los géneros, escapan a los límites y al ámbito de este estudio. En consecuencia partiré de algunos postulados que me permitan provisionalmente adentrarme en el espacio lírico del poeta isabelino.

Lamentablemente, la sistematización presentada por Aristóteles en la Poética no orienta demasiado en el concepto de lírica. En el capítulo III el tratadista se refiere a la "tercera diferencia", relativa al modo de imitación, es decir al campo específico de las artes del lenguaje: esa diferencia concluye en lo que modernamente se llama género épico y género dramático. No hay aquí mención de lírica, concepto que sería aludido por Aristóteles en el capítulo I con la denominación de "arte de la flauta y de la cítara". Si uno se atiene a la etimología de la palabra, lírica implica la necesidad del componente musical, perspectiva que no puede abandonarse hasta bien avanzada la historia de la literatura, y que ejerce todavía notable influencia en algunos sectores de la lírica isabelina.

Los griegos han legado a la cultura occidental y a casi todas las lenguas modernas la raíz de la cual derivan las palabras referidas al quehacer poético: el verbo poiein, que significa 'hacer' o 'producir'. Esta aclaración no ha de ser obviada por repetida, pues debe tenerse en cuenta que vale para recortar los vastos, y a veces confusos alcances del verbo "expresar", y modular hasta cierto punto

en los espacios significativos de otra palabra corriente: "subjetividad". Ahora bien la dupla "expresar subjetividad" es responsable de una abultada bibliografía que ha pretendido enderezar el estudio crítico al ámbito biográfico, y en el caso de los sonetos de Shakespeare llega a configurar un volumen de sobrecogedoras proporciones. 1

A partir de las distinciones teóricas de muchos estudiosos se pueden reunir mentalmente algunos atributos del lenguaje poético. Desde su faz negativa, lenguaje poético no es una cuestión de léxico cualitativo o cuantitativo; no obligadamente hace al poema el empleo de palabras menos usuales que las del lenguaje corriente, ni hay palabras que sean per se más poéticas que otras. Esto debe desfenestrar un error de apreciación tan difundido como corrosivo: que la poesía sea un modo bello o adornado de algo que podría decirse de otro modo, prosaico, y por tanto, desnudo de indumentaria ostentosa, aunque por eso más desabrido. El poema en tanto producto de un hacer no puede ser simple ornamentación, pues esto lo despojaría de su necesidad, es decir, de la fuerza que lo hace ser y agregarse como nueva e irrepetible creatura al universo. 2

En cuanto al dismantelamiento de una retórica que hace consistir la poesía en un bagaje de términos "poéticos", la poesía moderna ha combatido esa falsa posición. Muy distinta de la romántica es la estética del Renacimiento y del Barroco, y el conocimiento de sus patrones teóricos, de sus técnicas y modalidades, resulta inevitable toda vez que uno se propone adentrarse en sus producciones estéticas. Esto denota un empeño por ampliar el horizonte de estudio, a veces lamentablemente empujado por prejuicios que pueden inducir al relegamiento de ricas obras sólo porque no se encuadran en los preceptos conscientes e inconscientes. *

La aproximación negativa no puede de ninguna manera satisfacer las apetencias de una definición de lo que el lenguaje poético es. En este recinto, como en el artístico y el religioso, la definición se acerca peligrosamente a la tautología. Ninguna descripción del lenguaje poético puede agotar la unicidad e imposibilidad de transferencia de ese lenguaje. "El poema... es el poema". 3

Decir que el lenguaje poético es connotativo no aclara mucho:

por cierto que el lenguaje de la poesía tiene evocaciones subyacentes (shades of meaning, undertones) que enriquecen el espectro de su semántica; pero es también cierto que el lenguaje coloquial, o el de la prosa novelesca, pueden alcanzar parecidas resonancias; y así a menos que se resuelva el problema por medio de la aserción: "En es tos casos el habla o la prosa están en función poética", se llegará a la conclusión de que la cuestión permanece intacta. A propósito de la diferencia entre prosa y verso, tan polémica en la teoría literaria, Middleton Murry la sugiere más en términos de tempo que de estructura. 4 Es algo así como un problema de intensidad y profundidad antes que de la organización externa de elementos. Las últimas obras de Shakespeare presentan tal imbricación del verso irregular y de la prosa cadenciosa que las fronteras entre verso y prosa son difícilmente accesibles al oído del espectador. Ciertamente es que la distinción entre "sugestivo" y "significativo" ha sido postulada como posible discernidora del lenguaje literario y del no literario, 5 pero apoyando lo dicho más arriba, la distinción tampoco es garantía de seguridad, no sólo porque lo "sugestivo" se introduce a menudo en lo cotidiano, sino porque también lo "significativo" puede dominar en muchos pasajes literarios. 6

Por otra parte no resultan claras las diferencias entre "lenguaje poético" y "estilo poético", pero conviene retener la formulación de que "style is not an isolable quality of writing; it is writing itself". 7 Los hallazgos estilísticos que procuran descubrir la "personalidad del poeta" o los "indicios psíquicos" no han de desecharse sin más trámite, pero deben integrarse en la entidad completamente autónoma de la obra de arte. Ante la entidad poética, especialmente lírica, las nociones modernas acerca de la arbitrariedad del signo lingüístico o su inmotivación no pueden menos que suscitar algún recelo o cautela. La relación entre significante y significado no puede ser arbitraria en poesía. 8 Desde este punto de vista una formulación del tipo: "Poesía es la comunicación, establecida con meras palabras, de un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento psíquico tal como es", 9, se acerca peligrosamente a la separación entre fondo y forma, o al menos a la anterioridad jerárquica

del fondo con respecto a la forma, lo que no puede sino desembocar en la idea de poesía como cosa agregada y por tanto contingente. Bousoño indica que el lenguaje no poético contempla el concepto, mientras que a través de la poesía contemplamos el contenido anímico tal como es, en su aspecto del todo particular. 10 También esta explicación debe ser cuidadosamente sopesada, pues no es conveniente reducir lo particular del lenguaje a su contenido anímico. Ciertas convenciones del Renacimiento y del Barroco parecen tener tanto peso poético al menos como el ingrediente anímico personal; y prescindir de ellas tan sólo porque obedecen a una tradición retórica más rígida que la nuestra implicaría dejar de lado un volumen de poemas de lo más apreciable que se ha escrito en las lenguas occidentales.

En tanto el lenguaje lírico sea clave de sí mismo, el estudio de la obra deberá centrarse en las relaciones internas de las partes, mucho más que en sus referencias sociales, personales e históricas. Ese campo de separaciones internas es el que en mi opinión propone Levin al sugerir couplings o "apareamientos" como bases posibles de estudio. Pero hago más las reservas de Lázaro Carreter en el prólogo a la edición española del libro de Levin: el comentario crítico tiene pretensiones más vastas que el descubrimiento y clasificación de las estructuras apareadas que investiga el lingüista. Pero de todos modos el método de Levin aporta un asidero indiscutible a la posición que combate incansablemente la separación entre fondo y forma. 11 Sustentando esta consideración Juan Ferraté puede decir con espartana concisión: "[...] la poesía no es expresión de una subjetividad sino objetivación de la misma". Un poco más arriba ha dicho: "La representación poética se distingue de la representación práctica en que la primera no existe sino formulada, lingüísticamente". 12 La poesía no tiene otro sustentáculo que las palabras, pero no ciertamente las palabras según las agrupa el diccionario, sino en su propia articulación poemática. El lenguaje poético es intransferible, o autonomos. El mundo de las palabras configura un mundo paralelo a la realidad de las cosas. "La rosa ya no es la rosa, sino rosa-poema". 13

Un poema jamás podría haber sido dicho de otro modo. El estudio de contenido-expresión no tiene más valor que el de una ayuda pedagógica; y si hasta cierto punto es sanamente aplicable al campo de la

narrativa o de la dramática, son serios los riesgos de la aplicación a la lírica si el esfuerzo de síntesis no complementa al análisis.

La poesía como comunicación, concepto en cierto modo hijo de la separación entre fondo y forma, no es claramente definible ni por lo que el poeta "sintió" ni por lo que el lector siente. Lo atestiguan dos formulaciones encontradas:

El poeta comunica la representación de la realidad exterior a él, o la realidad que le es interior. En ambos casos, lo importante es que el lector asume por contemplación lo mis-
mo (comunicación) que el autor ha contemplado: esa represen-
tación que imagina como propia de su criatura. 14

Lo que sentimos como lectores nunca es exactamente lo que el poeta sintió [...] aunque desde luego tiene cierta rela-
ción con la experiencia del poeta. 15

En cuanto a las experiencias del lector, es claro que identificar el poema con ellas significaría disolverlo en una infinidad de lectores individuales. En cuanto a lo que el autor "sintió" conduce irremediablemente a una crítica biográfica antes que textual. Las in-
tenciones pertenecen a un lenguaje no poético, y en consecuencia es-
tán en un plano distinto del de la poesía. Para Wellek y Warren el arte ocupa un terreno que no es el de las experiencias tangibles ni el de los entes ideales o entes de razón, por ejemplo los de la geom-
etría o los de la lógica. 16

*objeción: sólo existe como
incorporada al lenguaje.*

Si se piensa que el lenguaje hace a la cosa nombre se entenderá que el acto lingüístico constituye por sí una metáfora. El lenguaje lírico sería una extremada intensificación o tensionamiento de esta característica, en la que iría incidiendo el devenir del hombre. De este modo se vería a la literatura como un capítulo del desarrollo de la lengua y no una especialización de ella. Este caso es particularmente evidente en el caso del inglés y del español, donde el teatro actúa vinculando permanentemente la lengua de autores cultos con el público general. Así podría sugerirse una paradójica hipótesis de trabajo, cuyos alcances deberán asumirse con necesaria cautela: llegado el momento isabliano no sería Shakespeare (ni sus contemporáneos) los que proyectan la lengua inglesa a las alturas alcanzadas, sino más bien a la inversa: es la lengua la que se "apodera" de ellos para lanzarse a su envidiable destino. El poeta sería como el receptor afinado de los ecos complejos que resuenan en la lengua, y por eso

mismo el instrumento más apto para interpretarlos, acrecentarlos y enriquecerlos: el caso del desarrollo del verso blanco empleado en el teatro testimonia en forma contundente la "necesidad" de que se fueran extrayendo de él todas sus posibilidades.

Middleton Murry habla del "más alto estilo como una combinación del máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad": por un lado hay concentración de emoción personal y peculiar; por otro hay una completa proyección de esta emoción personal dentro de la cosa creada". 17. En la palabra lírica la objetividad y la subjetividad se funden del modo más misterioso e inescindible.

2. Estructuración

La orfandad en que nos ha dejado Aristóteles en cuanto a una posible definición de lírica se repite cuando se trata de discriminar es pecies líricas. ¿Qué criterios pueden ser objetivamente válidos en este campo? El carácter de la acción, la índole de los personajes y el lenguaje de que se valen son principios bastante eficaces cuando se trata de decidir sobre las especies épicas o dramáticas fundamentales. Pero hay una mayor indeterminación en la lírica. Aristóteles parece sugerir distinciones a base de metros. Siguiendo ese criterio habría, hablando en términos modernos, sonetos, redondillas, coplas, etc. La diversidad de metros era empleada en la Antigüedad para la expresión de ciertos "tonos": así la lamentación, la glorificación, la reflexión, etc. La normal adecuación de ciertos metros a ciertos tonos podía justificar el empleo de denominaciones para algunas especies líricas. Pero es evidente que una forma como la del soneto, notablemente rígida, cubre una variedad de rangos tonales que hace a la denominación métrica casi completamente vacía si se pretende ir más allá de la mera estructura externa.

En el sentido del despojamiento de toda anécdota, en el intento de aprehender la pura esencia de las cosas, la función lírica sería la más pura, sin establecer con esto ninguna secuencia psíquica o cronológica. El lenguaje lírico por consiguiente armonizaría en la unidad trascendente las polaridades inevitables del lenguaje dramático y del lenguaje épico.

Es cierto que Kayser distingue gradaciones dentro de lo lírico, o aproximaciones ya sea hacia lo épico o hacia lo dramático. 18 Las posibles variantes son la enunciación lírica (inclinación hacia la actitud épica), lenguaje de la canción (el más puramente lírico) y el apóstrofe lírico (inclinación a la actitud dramática). Hasta qué punto el enunciado: "Estas tres actitudes líricas fundamentales son las únicas que existen y pueden existir en el lenguaje" es correcto en su taxativa generalización no corresponde aquí analizar, aunque en muchos casos no son diáfanas las fronteras entre los tipos establecidos. ¿Con qué criterio, por ejemplo, deben clasificarse los sonetos de Shakespeare? Si se parte de la idea de que a lo largo de ellos es posible reconstruir al menos fragmentariamente una historia, los sonetos se aproximarían a lo que Kayser llama enunciación. Ahora bien, dados los atributos ciertamente rígidos que hacen a la forma soneto, y teniendo en cuenta el peso de la rigidez en un período como el isabelino, ¿es posible que Shakespeare se haya valido de estructuras cerradas para someter al conocimiento de sus contemporáneos una historia tormentosa?

Por otra parte un autor que con maestría combina la narración de una historia o de un mito con dolientes efusiones líricas, como lo hace en Venus y Adonis, y más aún, en La violación de Lucrecia, ¿tomaría una forma tan celosa como la del soneto para darle jerarquía poética a unos confusos amores? Como se ve, el punto de partida de estas preguntas entraña - a tuertas o a derechas - una toma de posición frente a la actitud lírica. Dice Kayser: "En el himno el 'tú' representa poderes superiores, divinos, a los cuales el yo eleva su canto emocionado". 18 ¿Qué jerarquía tiene el "tú" de los sonetos de Shakespeare? Y si no representa tales poderes, ¿cómo llamar la actitud predominante?

Lo verdaderamente importante del aporte de Kayser es sugerir la noción de actitud, o mejor, de tono, como base para una posible discriminación de especies, lo cual permitiría evadirse de la tiranía de la forma estrófica o tipo de versificación empleados.

La esencialidad de la palabra en función lírica queda subrayada por esa autosustentación o aseidad por la cual ella no obtiene su

entidad del servicio que preste a la acción dramática o a la narración de una historia. A este modo de ser de la palabra lírica se refiere Ibáñez Langlois cuando habla de la "[...] conjunción inseparable de dos planos: un plano horizontal, que es el contexto de la palabra, el poema en que ésta vive, el conjunto de relaciones sonoras, imaginativas e intelectuales que condicionan cada signo en la unidad presente de la obra; y un tronco vertical, por el que ascienden a encontrar ese plano la tradición poética y la experiencia humana del pasado que los signos llevan consigo". 19

Cuando Shakespeare dice (en el soneto 33) Full many a glorious morning have I seen, o (en el soneto 18) And often is his gold complexion dimm'd, en obvia referencia al sol mirado en su carrera declinante o en su opacamiento causado por las nubes, no deja de pensar sobre el sentido del poema el contraste entre los dos grandes sistemas astronómicos, el ptolemaico y el copernicano. Tampoco dejan de pensar la correspondencia alquímica del sol con el oro, la jerárquica con el rey, la elemental con el fuego, la zoológica con el león, etc. Cuando en la expresión corriente "astro rey" no pasa de ser una deslucida metáfora escolar, las resonancias poéticas y trascendentales de la figura en el Renacimiento europeo se amplían hasta límites insospechados. Así no es la nube que tapa al sol, sino la claudicación de un completo orden cósmico y humano lo que debe leerse en estos poemas. La crítica debe valorar el poema de acuerdo con esta fecunda interpretación filológica del texto. La palabra no entra en combinación solamente con sus aledañas poemáticas sino también con el elenco de resonancias formadas a lo largo de la tradición poética, y aún cosmológica de la lengua, que inevitablemente ejercen sus derechos sobre el escritor y sobre el público que accede al poema. 20 La lectura en profundidad y el talento individual conducen a penetraciones cada vez más incisivas y suscitantes. 21

Lo esencial de su método
interpretativo: simbolismo
de las palabras

CAPITULO II

CONTEXTO LINGUISTICO DEL RENACIMIENTO INGLES

1. Generalidades

2 Una de las tesis propuestas en este trabajo es que los mundos entreabiertos por la obra de Shakespeare son resultado en buena medida de las articulaciones complejas y polarizadas de distintos fenómenos lingüísticos, entre los cuales consigno como de decisiva importancia el encuentro de las viejas raíces anglosajonas de la lengua inglesa con las más recientes latinas (y griegas), acogidas por la lengua sustrato a partir de la invasión normanda, en un proceso continuamente abierto y enriquecedor. Este encuentro semántico es fácilmente visible en las acumulaciones de palabras de un mismo rango gramatical, en las asociaciones de sustantivo-adjetivo, sustantivo-verbo, etc. Naturalmente nunca puede hablarse de sinonimia -el concepto existe en lingüística sólo como abstracción- pero tampoco resulta fácil deslindar los contornos significativos de cada término. Surgirá como posible objeción a esta tesis la cuestión de que el poeta tenga más o menos conciencia de esos deslindes, pero ese punto no es importante mientras los contenidos estén, y no sólo en cuanto al concepto desnudo sino también en cuanto a los componentes tonales de las palabras.

No sería pertinente hacer una historia de la lengua inglesa durante el período isabelino, pero sí es necesario ofrecer algunos elementos que permitan circundar el problema. Las grandes literaturas y los grandes escritores se han formado en casi todos los casos a raíz del contacto o choque cultural de dos sensibilidades o idiosincrasias disímiles: es el caso de la fecundación que reciben el arte y la literatura latinas por el contacto con las formas espirituales de los griegos. Epoca parecidamente significativa es la del contacto entre los poetas provenzales e italianos, etc. Con razón puede decir T. S. Eliot que pocas cosas tan importantes suceden en la vida de una nación como el descubrimiento de un nuevo verso.

En términos generales el entusiasmo que se suscita por lo clásico a fines de la Edad Media durante el período llamado Humanismo prestigia a las lenguas clásicas y crea un polémico ámbito comparativo

3 | del cual emergerán enriquecidas las lenguas modernas. En este desnudo lingüístico han de jugar un rol definitivo las traducciones. Puede decirse, casi como "ley literaria", que detrás de una obra decisiva desde el punto de vista lingüístico, hay una traducción.

En el caso del Renacimiento, no sólo inglés, sino europeo, la difusión de la imprenta y la comunicación relativamente fluida entre los países facilita una mayor conciencia lingüística. En el caso de España la unidad política trae aparejada la consolidación del castellano. La difusión de algunos ideales italianos, por ejemplo el del cortesano, también es responsable de esa conciencia lingüística. Hay intensa discusión sobre el predominio del latín o de la lengua nativa. Los testimonios de Fray Luis en España, el de Bembo en Italia, el de Ronsard y Du Bellay en Francia (Deffence et Illustration de la Langue Françoise, 1549), son buenas pruebas para el caso meridional. En el ámbito insular la polémica tiene lugar entre los innovadores que defienden el latín, y los conservadores, que luchan por volver al inglés. El latín, principalmente a través del francés, aporta un cuantioso enriquecimiento del vocabulario. En el siglo XV el reinado de Eduardo III fue favorable a la conciencia de nacionalidad que restauraría la lengua vernácula. Ya en 1362 el Parlamento había sido abierto en inglés y la lengua se empezaba a enseñar en las escuelas.

2. Algunos cambios fónicos

Gradualmente van perdiéndose las inflexiones. Se pierde la -e y el plural -en. Hasta qué punto el empleo que hace Chaucer de esta especie de -e paragógica revela una situación general y no un recurso métrico es cosa difícil de precisar. En la primera mitad del siglo XVI la -e, tan hábilmente usada por el autor de The Canterbury Tales no era pronunciada en el habla corriente, mientras que se afianzaba la tendencia regresiva del acento inglés en palabras de origen francés, como favour, virtue, travail, etc. Durante muchos años el panorama es bastante caótico. Obviamente no son los textos los mejores reflejos de las cuestiones fonológicas, y la incertidumbre ortográfica en los mismos textos es muy grande.

En general la labor del impresor Caxton contribuye a la fijación

definitiva del inglés moderno, hasta tal punto que la fecha de su muerte, 1491, se considera un hito en la historia de la lengua. La dificultad y riesgo de toda aseveración sobre pronunciación en esta época hace que el enunciado de W. Raleigh

Without a knowledge of common Elizabethan usages, colloquial and literary, it is impossible to give Shakespeare the due share of credit for his handling of his native speech. 22

no sea demasiado novedoso; pero las dificultades son aquí insalvables por la carencia de términos válidos de comparación, especialmente en el campo de lo coloquial.

El estudio de Mauriel St Clare Byrne da por sentado que estas importaciones del francés que invaden más y más la lengua vernácula, no son producto de una afectación. La polémica se ve especialmente enriquecida por la fluidez que existe entre el habla coloquial y el habla literaria. Shakespeare, por ejemplo, incluye fragmentos de baladas, proverbios, refranes, juegos de palabras y otros ingredientes de sabor popular. En el renaciente prestigio inglés juega además un importante papel la Reforma, que en cierto sentido puede ser vista como oposición entre teutonismo y latinismo. 23

Las dos tendencias, la innovadora y la conservadora, se incorporaron positivamente al inglés: de parte de los conservadores, su tarea rescató del olvido viejas palabras anglosajonas. El estilo arcaizante de los poetas actúa en esta dirección, aunque no es raro que las dos tendencias coexistan en un mismo poeta. De parte de los innovadores debe reconocerse como hecho capital la posibilidad de aclimatar palabras directamente del griego. El griego había llegado al inglés por vía del latín. No hay uniformidad en las transliteraciones, ni en cuanto a las inflexiones ni en cuanto a los acentos (p.ej. Hypérion). Las nuevas adquisiciones coexisten frecuentemente con voces ya establecidas en la lengua: éstas son las tensiones tonales o los matices a que aludí en la primera parte de la exposición.

Existen también importaciones de los Países Bajos, de Italia y de España. Estas últimas son dignas de ser tenidas en cuenta porque introducen el enigmático mundo de las Indias, es decir de América, con todo el atractivo que representaba para los europeos. Los sufijos en -ado (o -ada) caracterizan estas palabras en inglés. Véase un simple

ejemplo de la diversidad semántica en estos "inocentes" sinónimos:

Therefore that worde maturitie is translated to the actis of man, ...reservyng the wordes ripe and redy to frute and other thinges separate from affaires, as we have nowe in usage. And this do I nowe remembre for the necessary augmentation of our language. 24

Las palabras apropiadas de otras lenguas recibieron la denominación de Inkhorn. Una de las principales objeciones a estas palabras fue su oscuridad. Hacia mediados del siglo XVI la polémica alcanzaba máximos ribetes. El hecho es que la adaptación no seguía reglas uniformes, desde el punto de vista fonético; si delirium y climax ingresan tal cual, hay casos de apócope (L. conjectural-is > conjectural), de agregados (L. conspicuus > conspicuous), de sustituciones (L. externus > external). Hay asimilaciones producidas por analogía con palabras derivadas del francés. Así los sustantivos en -tas (/ -tatem) pasaron como -ty, porque el francés había asimilado la terminación latina como -te (charitas > charity). De modo parecido -antia, -entia se hacen en inglés -ance, -ence, -ancy, -ency por semejanza con palabras francesas de igual o parecido sufijo (L. concurrentia > concurrency, etc). Otros préstamos salen del participio latino y no del infinitivo, como en francés (L. exterminatus > Ingl. exterminate; L. exterminare > Fr. exterminer). Incorporaciones dobles se advierten por ejemplo en la pareja bishop-episcopal, ambos derivados de episcopus pero en diferentes épocas. En tiempos de Shakespeare pueden convivir perfectamente effectuous, effectuating, effectual, effective. Salvo los latinismos más tempranos, los del siglo XVI son en gran parte obra de hombres de la Iglesia y estudiosos. Thomas More y Elyot introdujeron una buena cantidad de sustantivos, adjetivos y verbos que en general han subsistido en la lengua.

Es notorio que la difusión de la Versión Autorizada de la Biblia debe de haber afianzado y arraigado el empleo de un vocabulario religioso en situaciones más bien profanas. Es éste un rasgo significativo de los sonetos de Shakespeare y de Drayton. Por otra parte la Versión Autorizada, decisiva en el campo diacrónico del inglés, logra combinar las variedades lingüísticas del estilo solemne y del estilo popular. No resulta sencillo en estos momentos comprender la fecunda interrelación de los estratos sociales, pues a pesar de la

alfabetización masiva y de la proliferación de libros y revistas en nuestros días, la brecha entre las grandes manifestaciones de la cultura y la llamada "cultura popular" parece más bien agigantarse que cerrarse. En cambio, en la época isabelina la masa iletrada sigue en contacto con una vigorosa tradición que actualiza leyendas e historias, pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, narraciones de tema cómico o sobrenatural, etc., por medio de baladas y villancicos cantados y recitados por juglares y ministriles. El teatro y el tiempo son otros dos poderosos nexos lingüísticos en esta colorida sociedad. 25

Entre otros fenómenos que hacen más complejo el panorama lingüístico de la época merece destacarse la controvertida disposición de los pronombres "you" y "thou", el posesivo analítico en lugar del caso genitivo (p. ej. Christ His sake en lugar de Christ's sake), la negación pleonástica o doble negación, que el inglés moderno ha suprimido en honor de la lógica, el encuentro de genitivo subjetivo y objetivo, que impide saber en principio si en His injuries "he" es sujeto activo o pasivo, etc. Puede además agregarse el superlativo pleonástico, p. ej. most boldest; también se da en el comparativo, p. ej. more larger. Igualmente la falta de clara distinción entre el posesivo his, its; el empleo del presente en lugar de las formas durativas. P. ej. Hamlet -What do you read, my Lord?, en lugar de What are you reading?; el empleo de -th o -s como marca de tercera persona del singular en el presente indicativo.

Como fuerza contrapuesta a la innovadora, pero igualmente positiva en la evolución de la lengua, cuéntase el deseo de reemplazar los préstamos por palabras nativas. Así Sir John Cheke prefiere moon a lunatic, hundreder a centurion, byword a parable, foresayer a prophet, en su traducción del Evangelio según San Mateo. La lectura de una obra isabelina requiere una buena dosis de imaginación apoyada por el empleo del diccionario histórico: communicate es "hacer común" no sólo "dar a conocer por medio de palabras"; humour es "líquido" además de "humor". En Shakespeare, important es a menudo importunate, perfection es performance, etc.

Alrededor de 1500 se produce el fenómeno llamado Great Vowel Shift, que hace disipar la posibilidad de seguir imitando la métrica del decisivo Chaucer. Wyatt no consigue dominar perfectamente el yambo en muchos sonetos y la monotonía rítmica parece afectar la lírica del siglo XVI hasta bien entrada la centuria. En forma casi sorprendente, y ya en los últimos años del siglo el verso adquiere notable flexibilidad. Hasta esos años, es decir, entre mediados de siglo y el año 1580, se observa la vigencia de la llamada poulter's measure, que es producto de la partición del verso de catorce sílabas en dos secciones de ocho y seis.

Los intentos serios en pro de la latinización de la métrica corren por cuenta de Sidney, Spenser y Harvey, y deben situarse alrededor de 1580. El panorama es ciertamente difícil de desentrañar, pues no resulta claro qué entendían los poetas y teóricos a propósito de sílabas breves y largas, y ni siquiera si estaban de acuerdo entre sí. La diferencia parece haber consistido en la alternancia de acentos fuertes y débiles, pero tampoco ésta es una regla segura. Sidney completa la difícil relación entre el lenguaje y la métrica, especialmente en su ciclo de sonetos. A él debe atribuirse el intento de naturalizar un sistema de versificación fundado en la cantidad.

Los desplazamientos y alteraciones de carácter léxico, fónico y ortográfico que he descripto debieron tener influencia decisiva en el verso, de modo que se va preparando el policromático verso blanco que va a predominar en el teatro. Eliot dice que el verso blanco ha sido el más apropiado para traducir los yambos senequistas, básicamente por el tono solemne que los impregna. Ciertos recursos, del tipo de la anáfora y epífora, como en el pasaje de Ricardo III, serían también de procedencia senequista:

I had an Edward, till a Richard kill'd him;
I had a Harry, till a Richard kill'd him;
Thou hadst an Edward, till a Richard kill'd him;
Thou hadst a Richard, till a Richard kill'd him;
(IV, 4, vv. 40-43)

El antiguo verso de catorce sílabas parece haber sido más apto para la comedia, ya que en él están escritas Ralph Roister Doister y Gammer Gurton's Needle: el tipo de verso parece cobijar preferentemente los monosílabos anglosajones, mientras que el verso blanco pre

senta mayor facilidad para acoger el vocabulario latino, como puede comprobarse en Marlowe y en Shakespeare.

Pero si el verso blanco, es decir el pentámetro yámbico, empieza a desplegar sus alas en el espacio dramático, no ha de olvidarse la labor del poeta que compartió con Wyatt la aclimatación del soneto en lengua inglesa: el conde de Surrey. Surrey empleó el pentámetro yámbico en la traducción del libro III de La Eneida, aparecida en 1557, y preparó de algún modo el camino para el trabajo de Marlowe, que lleva el verso blanco a su resonancia estruendosa o bombastic. Surrey, que en la colección llamada Tottel's Miscellany (1557) dio un paso importante en la historia del soneto inglés, en sus fragmentos de La Eneida hizo parecido servicio a la dramática.

Otra parte de la literatura está escrita en doggerel, un verso esencialmente irregular y a veces burlesco y de ritmo descuidado, del cual a veces se valen los autores cultos con propósitos satíricos. La polémica en torno de la métrica tiene aristas ásperas, como en general ocurre cuando se opone el arte vernáculo a los modelos clásicos. La Defence of Ryme, de Daniel, no es sino la respuesta a la corriente que, devota del hexámetro y del metro elegíaco, buscaba la desfenestración de la rima. Pero en fin, la preocupación métrica contribuye a desterrar el doggerel, a buscar versos más elegantes y ricos y a profundizar el estudio de las lenguas extranjeras.

4. Las traducciones

Algunas de las traducciones fueron preferentemente de temas históricos, por ejemplo de Tucídides, Jenofonte y Heródoto. En 1565 Arthur Golding tradujo a César; luego fueron traducidos Salustio y Tácito; de 1579 es la traducción de Plutarco hecha por Sir Thomas North, Lives of the Noble Grecians and Romans, tan importante como fuente de algunas de las tragedias de Shakespeare. Entre los filósofos y oradores antiguos fueron traducidos Aristóteles, Platón, Séneca, Cicerón; entre los poetas se tradujo a Virgilio, a Ovidio, a Horacio, a Terencio, y naturalmente, a Homero. La traducción de las Metamorfosis es importante para muchos pasajes de Shakespeare. Fue realizada por Arthur Golding y se llama The XV Books of P. Ovidius Naso, entytuled

ed Metamorphosis translated into English meeter, 1567. Autores medievales y contemporáneos, como San Agustín, Erasmo, Calvino y Lutero son también traducidos al inglés. Las traducciones de Ovidio pesan enormemente en el período isabelino, como puede comprobarse en Venus y Adonis, La violación de Lucrecia y muchos sonetos de Shakespeare.

Pero en el terreno de la dramática lo más importante es la traducción de Séneca, publicada en 1581 por Thomas Newton con el título Seneca His Tenne Tragedies. Las diez tragedias no fueron traducidas por la misma persona, de modo que su calidad tampoco es pareja. El hecho es que una serie de imitaciones de distinto origen dieron difusión a lo que podría llamarse el estilo senequista, punto en continuo debate y que sólo colateralmente toca al tema de la lírica. Elid ha valorado la deuda retórica de los isabelinos hacia Séneca, pero igualmente lo ha desembarazado de tantas exageraciones melodramáticas que deben imputarse a un Séneca italianizado. Así por ejemplo los horrores de La Tragedia española de Thomas Kyd, o los de Tito Andrónico, de Shakespeare, son atribuibles más a la boga sangrienta que al propio Séneca. 26 También G.K. Hunter ha tratado de corregir las posiciones socorridas acerca de la influencia de Séneca. 27 Sus testimonios aluden a la escasa difusión del estudio de Séneca en la escuela de gramática en comparación con Ovidio y con Terencio. En Tito Andrónico habría ternura en el centro del horror, más dentro de lo ovidiano que de lo senequista (recuérdese que la escena del cercenamiento de la lengua de Lavinia es casi un calco de la escena de Procne y Filomela). La propia esticomitía, entendida como diálogo rápido y argumentativo con frecuente cambio de interlocutor, la sitúa Hunter dentro de la tradición cómica inglesa, y no de lo senequista. Lo senequista sería más bien el tono moral y meditativo de algunos pasajes. Por otra parte tragedias reconocidas dentro de la línea senequista, como Gorboduc y Cambyzes, no hacen uso de la esticomitía.

5. Las escuelas. La música

En la escuela de los líricos isabelinos debe entreleerse el contacto con Petrarca, con los autores de La Pléiade, con Virgilio y con Ovidio, con Baptista Mantuanus, con Longus, con Lyly y con

Spenser. Por otra parte, el poema Hero and Leander de Marlowe es una brillante pieza narrativa que da un nuevo sesgo al tratamiento de los temas clásicos en boga.

La conocida frase de Ben Jonson, de que Shakespeare poseía "poco latín y menos griego" debe tomarse cum grano salis, por lo menos en lo referido al latín. La impresión de los primeros libros fue en latín, y latina era la lengua enseñada en las escuelas. La Edad Media, de la cual el Renacimiento no está demasiado alejado, usó el latín con profusión, y de este modo la lengua nativa percibió sus influencias. Shakespeare debió usar una lengua apta para un público sumamente heterogéneo, ocasionalmente refinado, pero otras veces rudo y descortés. Es posible que la audición de palabras en latín no produjera incompreensión en el auditorio.

También a la música debe adscribirsele un papel importante dado que el canto medieval eclesiástico, los himnos y las antífonas, formaron en el pueblo hábitos de intelección. En 1530 comienza en Inglaterra la impresión de música profana, con Wynkyn. La Música Trasalpina, una colección de madrigales italianos, aunque con letra en inglés, es publicada en 1588. Las escuelas influyentes son de los Países Bajos en primer lugar, y de Italia en segundo. Sería interesante averiguar hasta qué punto estas canciones modifican o enriquecen la prosodia del inglés; en todo caso es innegable que Shakespeare hace abundante empleo de canciones y melodías en sus obras dramáticas, del mismo modo que sus personajes aluden a veces fragmentariamente a trozos de baladas y otras canciones.

Los estudios de B. Pattison (1948) y de J. Stevens (1961) han mostrado que ni siquiera la música popular de este período es totalmente espontánea, sino hecha de acuerdo con los principios rectores de la época. 28 La brecha en la relación poesía-música se habría ahondado en el siglo XIV, cuando la primera va cayendo bajo los preceptos de la retórica, mientras que la música recibe mayor influencia de la polifonía. Las relaciones entre ambas fueron largamente regidas por la teoría pitagórica. Se sabe con bastante precisión la noción de una armonía entre macrocosmos y microcosmos gobernada incluso por relaciones matemáticas. Como señala Tillyard, la confluencia entre la

tradición platónica y la bíblica sugiere que antes de la caída el hombre podía percibir la música de las esferas. 29 Esto es lo que Boethius llama musica mundana en De Institutione Musica. Nuevas relaciones se plantean entre la poesía y la música en el siglo XVI, y a la luz de ellas surge, por ejemplo, una reconsideración de los textos de Wyatt, el introductor del soneto en Inglaterra. Muchas de sus poesías -no por cierto los sonetos- han sido acompañados con música popular, y esto explica su relativa monotonía.

Las nuevas relaciones obedecen principalmente a la reforma: el canto polifónico coral en latín es erradicado y se lo reemplaza por un canto comunitario, con textos en inglés, a cuya inteligibilidad se subordina plenamente la música. 30 Esto implicará un desplazamiento: la armonía musical no estará en función del cosmos sino en función del significado del texto. Pero lo pertinente para este estudio es ver la incidencia de la música en la configuración del lenguaje poético:

Individual words have meaning, individual notes do not; therefore as music's meaning lies in the flow of its notes the words best suited to its notes are those which are short and simple and without subtlety of meaning ... The normal Elizabethan lyric, by nature of deliberate intent, satisfies these demands. It is impersonal, formal, graceful, and its diction is consciously poetic and removed from common speech. 31

La influencia italiana hace surgir el madrigal inglés, escrito para tres, cuatro, cinco o seis voces, casi siempre sin instrumentación. Su característica es que todas las voces reciben igual tratamiento en cuanto a importancia, a diferencia del air (aire), para una sola voz, que requiere un mayor cuidado en la selección del texto.

6. Lyly. Marlowe, Spenser

En la configuración de lo que podría llamarse dicción poética isabelina, confluyen tres fuerzas importantes: la plenitud resonante de Marlowe, la riqueza de Spenser, en gran parte motivada en la pluralidad alegórica de The Faerie Queene, y la sensualidad casi meliflua de Lyly. Esta triple fundamentación no tiene más carácter que el simplemente didáctico y no pretende dejar de lado^a otros poetas que influyeron en campos determinados, como Sidney en la lírica, Kyd en la tragedia, etc.

a) Lyly

Es corriente entre los teóricos de la literatura, y aún entre los historiadores de la literatura comparada, asociar a Lyly y al eufuismo que lo reconoce como promotor, con otros movimientos lingüístico-literarios contemporáneos: el marinismo, el gongorismo-culteranismo se vinculan al eufuismo por la preferencia en favor de la antítesis y de los colores brillantes. 32

La obra de Lyly se inspira en mitos y alegorías de baigambre clásica, y se advierte en él la huella de Italia. Su comedia alegre recibe el lenguaje cortesano y refinado que Shakespeare va a absorber y asimilar. Shakespeare hace bromas sobre el estilo eufuista en Love's Labour's Lost y en la primera parte de Enrique IV; pero simultáneamente algunos personajes lo siguen usando y no con intención burlesca. La fuente de Lyly es habitualmente latina, y en sus manos la comedia sale de la vulgaridad y del grotesco, y se envuelve en el hálito que después se percibe en Love's Labour's Lost y en A Midsummer Night's Dream. Su novela Euphues (1578) se difundió extensamente entre los isabelinos. En otra de sus obras, Endymion, aparece aquella famosa afirmación con la cual se ha querido relacionar los sonetos de Shakespeare:

The love of men to women is a thing common and of course; the friendship of man to man [is] infinite and immortal" (III, 4, 414)

La distribución simétrica, las antítesis, las aliteraciones, contrastes y juegos de palabras (puns) son otros rasgos de su estilo. Wilson Knight ve en Lyly la incorporación dramática del amor, independientemente de toda convención o moralidad, y afirma que el amor en Lyly es más estético que sensual. La actitud de Lyly sería la opuesta al estilo elocuente o altisonante, 33

b) Marlowe

Como queda dicho, Marlowe no es el introductor del verso blanco, aunque a él se le debe una excelente aplicación de este metro a la tragedia. Todavía en él es fuerte la pausa versal, que tiende a atenuarse en Shakespeare. El carácter bombástico del verso marloviano parece desprenderse de la condición fáustica de sus héroes principales: el propio Fausto y Tamburlaine. El teatro inglés, forjado al ca

lor de la Iglesia, teatro de milagros y de moralidades, llega en manos de Marlowe a la representación del desnudo de figuras colosales que se debaten en el más acá, y para las cuales la posibilidad de una transfiguración aparece definitivamente cerrada. En su verso sueñan esas aspiraciones infinitas y abismales.

Accurs'd be he that first invented war!
They know not, ah, they know not, simple men,
How those were hit by pelting cannon shot

(I Tamb. II, 4 vv.1-3)

What satr or fate soever govern him
Let us put on our meet encountering minds;
And, in detesting such a devilish thief,

(I Tamb. II, 6, vv.18-20)

Pero lo más significativo para el curso de este trabajo es considerar un poema lírico-narrativo cálidamente aceptado por los contemporáneos de Marlowe: el poema Hero and Leander. Las evidencias internas muestran que la obra es más bien temprana; en ella Marlowe recoge un mito griego y no, como pudiera esperarse, una historia de las Metamorfosis. La influencia ovidiana viene en este caso por el lado de los Anores, pero el mito lo toma de Museo. Es corriente la observación, cuando se compara el poema con su fuente, que Museo, heredero al fin y al cabo del equilibrio plástico de los griegos, consagra un par de adjetivos a la descripción del templo, mientras que Marlowe le dedica varias decenas de versos. El poema aparece como una suasoria en boca de Leandro a propósito de la generación y de los sentidos según el estilo del naturalismo renacentista. El poema, que no está terminado, es reconocido por muchos críticos como superior al Venus y Adonis de Shakespeare. Pero no ha de creerse que Hero y Leandro sea un conjunto de melifluas declaraciones amorosas: hasta el mismo parecido le da una consistencia robusta, y el poeta no escatima el grotesco cuando se trata, por ejemplo, de describir el templo del Amor:

The walls were of discoloured jasper stone,
Wherein Proteus was carved, and over head
A lively vine of green sea agate was spread;
Whereby one hand light-headed Bacchus hung,
And with the other wine from grapes outwung,
Of crystal shining fair the pavement was;
The town of Sestos called it Venus' glass.
There, might you see the gods in sundry shapes
Committing heady riots, incest, rapes:

(Sestiad 1, vv.136-144)

c) Spenser

Al tratar de este autor no me detendré en sus Amoretti, que consideraré al referirme específicamente al soneto. El gran problema lingüístico de Spenser viene en parte dado por la heterogeneidad significativa de The Faerie Queene (1590). Como se sabe, confluyen en esta obra el caballeresco espíritu del "romance" de fines de la Edad Media, el culto platónico de las cortes de amor, teñido por filósofos florentinos, en especial Pico della Mirándola, alusiones mitológicas, dejos aristotélicos e ingredientes calvinistas, dioses griegos, eremitas, Padres de la Iglesia, personajes de la política contemporánea, y una complejidad mítico-alegórica que busca subordinar esta miscelánea al cetro de la reina Isabel, que es además la reina de las hadas. El Roman de la Rose, Ariosto y Tasso se dan cita también en el poema alegórico de Spenser. El poeta parece haber sentido la precariedad de la lengua vernácula para semejante acopio de nuevas ideas filosóficas, sustentadas de modo diferente por los apóstoles de Montaigne, Maquiavelo y Copérnico. En el lenguaje de Spenser intervienen a menudo arcaísmos que el poeta procura estructurar en una sintaxis imitativa del griego y del latín. Spenser realiza aportes a la "dicción poética" isabelina: la guadaña del tiempo, la rosa veraniega, el gusano aposentado en el capullo, son metáforas spenserianas que recurren en la obra de Shakespeare. Los epítetos apreados, los sustantivos en función adjetiva, son otros tantos rasgos de los poetas de La Ilíada imitados por Spenser y por Sidney. Algunos ejemplos del Libro III, Canto VI:

In all chaste vertue and true bounti-hed (v.26)

To be upbrought in goodly woomanhed (v.257)

And Lodestarr of all chaste affection (v.472)

Y del Canto VII:

Eftsoones her steps she thereunto applyd (v.50)

Had guided her, unwelcomed, unsought (v.75)

His late miswandred wayes not to remeasure right (v.170)

Aunque no debe de haber tenido contacto directo con la obra de Teócrito, el elemento pastoril llega por los poetas italianos y franceses a The Shepheardes Calender (1579).

Esta obra pesó en el arte de Sir Philip Sidney, autor de la Arca-
dia. En The Shepheardes Calender los arcaísmos y dialectalismos no tie-
nen función mayestática y misteriosa, como en The Faerie Queene, si-
no que son empleados para crear la ficción pastoril. El desempolva-
miento de viejas palabras inglesas debe ser considerado como un eco
de los latinismos y helenismos que los poetas de La Pléiade intenta-
ban aclimatar en Francia. Los metros empleados son diferentes, algu-
nos novedosos, y entre las especies que incluye se encuentra el peán
el lamento amoroso, el funerario, el debate, etc.

En cuanto a Epithalamion interesa que la ambientación del paisaje
de las nupcias corresponde a la propia Irlanda, de modo que figuras
del folklore céltico se mezclan con evocaciones mitológicas y ángeles
cristianos. Esto es en mi opinión un valioso antecedente de la
integración de elementos que produce Shakespeare en A Midsummer
Night's Dream.

CAPITULO III: LA TRADICION POETICA ISABELINA

1. Las convenciones

Resta averiguar cuáles son los principios rectores de la lírica isabelina antes de entrar en la consideración del soneto, pues solamente de esa manera se puede tener cierta seguridad de no incurrir en errores de apreciación histórica. La lírica isabelina, y en general la del siglo XVI europeo, no puede ser entendida como Rollengedichte, por decepcionante que esto pueda resultar. No hay autor que desnude su personalidad ni revele las circunstancias íntimas de su alma por medio de la lírica, al menos de acuerdo con lo que se espera de un lírico del siglo XIX. Esta reflexión es capital para la inteligencia de los sonetos de Shakespeare, cuya voluminosa crítica ha estado empeñada, por lo menos en algunas corrientes, en desentrañar la personalidad del isabelino a partir de los datos de los sonetos. Los conocimientos de la retórica y de las convenciones, desprestigiados hasta no hace mucho tiempo, reciben ahora nuevos impulsos que iluminan la senda del estudio. Así como una fuga o una sonata tienen patrones estructurales bastante rígidos, y sin embargo el compositor "se expresa" por medio de ellos, así también puede la lírica tener sus convenciones y no obstante plasmar una totalidad significativa.

El Humanismo ha tomado a la Antigüedad como modelo, y la poesía se adhiere a las normas retóricas de un modo que no fue predominante durante el Medievo. La lírica recoge una tendencia que conduce más bien a lo supra-individual, como por ejemplo en la poesía encomiástica, donde seguramente es más importante el panegírico del celebrado que la personalidad del poeta. Son Cicerón, Quintiliano y el tratado preceptivo llamado Ad Herennium, falsamente atribuido a Cicerón, los legisladores de la época en materia retórica. Por tanto la retórica fue organizada con el criterio del sermo oral. Naturalmente este criterio no es suficiente para todas las posibles manifestaciones líricas: la poesía amatoria es quizá la que más se resiste a la tipología. Escalígero subordina sin más la poesía lírica al genum narrativum, (las formas) "in quibus nullam extat imitatio, sed sola nudaque $\epsilon\pi\alpha\chi\chi\epsilon\lambda\iota\omega$, id est, enarratio aut explicatio eorum affectum, qui in ipso profiscuntur ingenio ca

mentis, non ex persona picta". 34 A esta arbitraria subordinación debe sumarse el hecho de que el soneto, por ejemplo, no tiene modelos antiguos con los cuales compararse, todo lo cual sugiere en principio una cierta orfandad de parámetros con respecto al estudio de la lírica en cuestión. La norma fundamental es el decorum, o sea la conveniencia, la propiedad, el ajuste entre el tema y las circunstancias.

De las tres funciones aceptadas, docere - delectare - movere (persuadere) la que más pesa en la lírica es la última. En cuanto a la división de la retórica, Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio, sólo las tres primeras son relevantes para la poesía. La escuela de Petrus Ramus subordina la Inventio y la Dispositio a la lógica, y de ese modo el elemento argumental pesa más y más en la lírica. 35 Las imágenes en consecuencia pierden valor ornamental y lo adquieren desde el punto de vista argumentativo. Esta estructura produce a menudo la distribución paralelística, la simetría y el quiasmo. Pero el ordo naturalis no vive indemne. Aparece un ordo artificialis cuando la impresión que quiere causarse es más llamativa en alguna de sus partes aunque siempre sin abandonar las leyes del decorum. El individuo no depone su subjetividad: se sirve de convenciones literarias para manifestarla.

Uno de los puntos más controvertidos de esta retórica es el empleo de las imágenes. 36 Una de las claves para desentrañar el problema reside en el concepto de imitación: ut pictura poesis, la conocida expresión horaciana, propone a los ojos modernos una idea naturalista que puede velar la naturaleza verdaderamente emblemática de la imaginaria renacentista. Un poderoso hábito romántico de pensamiento, frente al cual el naturalismo no es acaso más que una reacción de signo contrario, hace especialmente repugnante a la mente moderna la noción de que la lírica pueda revelar ideas antes que emociones. La cesura entre lírica y música, según se ha dicho, contribuye a hacer más inhóspito este terreno. Puede hacerse la salvedad de que dentro de todo las colecciones de sonetos, pensados para ser leídos en lugar de cantados, están más próximos a la mentalidad moderna que las otras manifestaciones líricas.

La formulación ut pictura poesis se asocia con otra no menos genera

lizada: estilo como ornamento. Pero la noción de decorum tiene relieves muy particulares, incluso relacionados con la idea que tienen los renacentistas sobre la posición del hombre en el universo. En efecto, si el artista completa, ordena, perfecciona la naturaleza, la cuestión del estilo ornamental ya no se puede resolver por medio de una simple tautología de términos: el arte tiene en consecuencia leyes propias, que no se someten a la fidelidad que guarda la representación a su modelo, sino a otros cánones autónomos, o si se prefiere, pero sólo desde un restringido punto de vista, autotélicos. 37 Así la función suasoria, íntimamente conjugada con la función glorificadora o encomiástica representa el pilar sobre el que se asienta la poesía lírica isabelina. El laudare, y el pregare, acompañados naturalmente de sus contrarios, el desprecio y la discusión, que coexisten a menudo en los poemas amoratorios, son una guía insoslayable para penetrar en las colecciones de sonetos. Pero la alabanza es tanto más persuasiva cuanto más entrañada en el objeto alabado: de allí las frecuentes formulaciones genéricas o gnómicas que aparecen en las canciones en lugar de declaraciones subjetivas.

Si el artista recrea casi a la par de la Naturaleza, si la perfecciona, la oposición natural-artificial resulta considerablemente relativizada, y lo que uno está ingenuamente dispuesto a considerar añadida pasa a ser función o miembro del todo. El pensar simbólico o emblemático, en el que el Renacimiento es heredero de la Edad Media, sucumbe ante un devastador análisis moderno que escinde irremediablemente fondo y forma.

La formulación aristotélica insistió en que la imitación no se refería a los detalles sino a los universales. El neoplatonismo va más allá hasta tal punto que Plotino defiende las artes por cuanto hasta la misma Naturaleza es imitadora del mundo de los principios: Fidias no ha tenido ningún modelo para su Zeus (Ennead. V, 8). Es la respuesta neoplatónica la que pasa por el Renacimiento, pero no sin combinarse con la posición aristotélica dentro de esa suerte de sincretismo que caracteriza la época. Conocisamente lo expresa C.S. Lewis:

The Romantic poet wishes to be absorbed in Nature; the Elizabethan to absorb her. 38

En consecuencia el poder de la imagen, más bien que su precisión o

exacta correspondencia con el objeto representado es lo que se pondera y esta aclaración es aplicable también al orden de la pintura. Una sola ley parece regular la elección de las imágenes, y es su consistencia respecto de la función, del género y del asunto, todo lo cual se sintetiza en el concepto decorum. La vitalidad sensal de las imágenes es un criterio selectivo insoslayable cuando se habla del Renacimiento. El contenido no es la finalidad del poema sino la primera elección del instrumento que realiza el poeta. 39

2. Dos corrientes líricas. La "dorada" y la "pedestre"

C.S. Lewis propone una partición de la lírica del siglo XVI: habla de drab age poetry y de golden age poetry. 40. También D.L. Peterson sugiere una división metódica, como se aprecia en el subtítulo de su libro. 41 Al estilo plano corresponden los temas morales y didácticos; la construcción es paratáctica; no hay muchas imágenes y el lenguaje se acerca al habla coloquial por la profusión de refranes y sentencias. Al estilo elocuente le corresponde la literatura culta, de alabanza o de lamentación, rica en metáforas y preocupada por la originalidad de la inventio y de la dispositio.

Dentro de la corriente elocuente, o courtly makers, la incidencia de Sidney hace desplazar el interés hacia la energeia, concepto que expone en su Defence of Poesie. Energeia equivale a una especie de sinceramiento o de intento a fin de que la imitatio mecánica no perjudique el poder de convicción de la poesía. Por otra parte las reacciones religiosas afectan a la refinada poesía en estilo elocuente y facilitan el surgimiento de una poesía más concentrada pero cultivada igualmente en eloquent style. La incidencia del petrarquismo será examinada al tratar el problema del soneto.

3. El soneto inglés

Al hacer esta rápida reseña de la historia del soneto inglés es obvio que han de tenerse en cuenta todas las precisiones formuladas anteriormente, en especial las referidas a la naturaleza de la lírica y la ponderación de la retórica post-medieval.

Los prejuicios que nacen con el Romanticismo en cuanto a una sinceridad a ultranza -me refiero a la relación entre el poema concreto y

la experiencia biográfica en la que se origina- y en cuanto a un encumbramiento de la libertad compositiva y de la originalidad avant toute chose, pueden resultar barreras infranqueables para quien se acerca a la poesía renacentista. Es cierto que la dicción petrarquesca despierta una oleada de imitadores en Europa, y que ciertos tropos parecen repetirse o variarse hasta el infinito. Pero esto no autoriza a desechar sin más trámite a esos sonetos como fórmulas vacías. Leech llama poetic language a la verdadera creación poética, y poetical language a la que es una servil imitación, y agrega:

... A poem qua work of art is addressed to nobody in particular and is not intended to serve any particular purpose. A poem which also serves as a private missive is not a contradiction in terms: it is simply a piece of language with two separate roles. 41

Existe además el prejuicio de la temporalidad. Este prejuicio nace de la conocida clasificación expuesta por Lessing en el Laocoonte e induce a creer que la literatura es un arte eminentemente temporal. Sin embargo muchas obras antiguas, por ejemplo La Divina Comedia sugieren una estructura arquitectónica, con paralelos y simetrías claramente identificables y reconocibles. Eso sucede también en las colecciones de sonetos, en los epitalamios y en general en las poesías "triumfales" donde se reconoce una aparejamiento de estrofas como si fuera el séquito que va tras de una figura principal, etc. También en este terreno, es decir la distribución de las piezas en un poemario, parece el poeta someterse intelectualmente a una clave que no tiene nada de subjetivo. El Art of English Poetry (1569), de Puttenham, indica que las pautas de composición espacial o numerológica rigen con singular vigor en la teoría literaria. Hasta las prolijas simetrías de los elementos, de las facultades del alma, virtudes, dones, jerarquías angélicas y demoníacas, humores, claramente expuestos por Tillyard y por Spencer, promueven un complejo espacio de paralelismos y contrastes que no pueden dejar de incidir en la configuración del soneto.

La realización de un soneto exige una conciencia constructiva sumamente seria e intelectual, por lo menos si uno se atiene a las modalidades renacentistas, herederas de la tradición provenzal coronada por la pluralidad de registros que es capaz de pulsar Petrarca. El estudio de un soneto renacentista requiere el conocimiento del "tronco verti -

cal" de que habla Ibáñez Langlois (op. cit. p. 94), como conjunto de herencia poética actualizado en el caso presente. Por todo esto es que postulo que el soneto denominado shakespeareano, es decir el articulado a base de tres cuartetos y un pareado, significa una corrección o modificación importante en el decurso del soneto italiano, de dos cuartetos y dos tercetos. Un sistema abrazado y monorrimo determina una rotundidad y sensación de acabamiento que difieran del efecto producido por las siete rimas del soneto inglés. Así, supuesto caso que se intentara una traducción en verso de los poemas, creo que el respeto al esquema original es fundamental como principio estructurador.

El origen del soneto inglés debe rastrearse en Petrarca, cuya obra fueron traduciendo y parafraseando algunos escritores que tenían conocimiento del italiano, o que recibieron la influencia petrarquesca a través de La Pléiade. 43

El amor expuesto en los sonetos de Petrarca ha sido aparejado a una especie de tertius genus entre el amor caballeresco de la Edad Media y el amor romántico de las etapas posteriores al Sturm und Drang. El amor por Laura, bien que transfigurado una y otra vez en una entidad platónica, no deja de ser amor por una mujer real, y el dolor por su muerte es un auténtico sufrimiento para el cual la resignación es algo difícil de alcanzar: la presencia de la antítesis, del paralelismo, del quiasmo, es consecuencia de este sinnúmero de polaridades que distinguen el alma petrarquesca. El oxímoron se manifiesta en esa dolendi voluptas a través de centenares de oposiciones y paradojas halladas a lo largo de Le Rime. Las alabanzas se vuelven código y encuentran epígonos, imitadores y remedadores por doquier: el servicio a la dama es la más alta libertad; el alma está en presidio. La metáfora de la navegación, con un prolijo apareamiento de concordancias, la de la enfermedad, la del fuego y la del hielo, así como otras relaciones ingeniosas (recuérdese la triple significación del nombre Laura), son algunos de los elementos de esa poderosa convención. Multiplicanse sonetos, madrigales y strambotti. Serafino y otros desarrollan esta convención, mientras que Pietro Bembo (1470-1547) parece retornar a las fuentes más sobrias del petrarquismo. Michael Marullus (1453-1500), Jacopo Sannazaro (1456-1530), Andrea Navagiero (1483-1529), Julius Cesar Sea-

ligero (1484-1558) son de los más esclarecidos difusores del petrarquismo fuera de Italia. Clement Marot (1496-1544) en la línea de Serafino, y Maurice Scève (?1501-?1560) en la línea de Bembo y Ficino, preparan el camino a Ronsard. Bembo fue seguramente leído en latín por toda Europa, como también Castiglione. La ola de petrarquismo no podía sino suscitar una reacción tarde o temprano, bien que constituyó la tierra nutricia aún para los propios opositores. Du Bellay ataca muchas convenciones, como lo hace Donne en Inglaterra. Curiosamente los poetas de La Pléiade ponen la alabanza de la mujer al servicio del carpe diem, orientación ajena a Petrarca. Pero el mismo Petrarca es ejemplo de la confluencia de fuentes cristianas y paganas. Pero no aparece como en Dante la noción de la intervención permanente de Dios en el mundo. El dolor petrarquesco no parece tener el carácter de una purgación, o de un medio de acceso a la beatitud. La poesía de Petrarca es en este sentido psicológica: indaga la vida interior del hombre, y hasta el número 365, característico de Le Rime pareciera querer registrar la mutación de los estados de ánimo.

Lo que interesa en este caso del petrarquismo es la configuración de un depósito de dicción poética, o si se prefiere, de tópoi, algo así como un manierismo que ha merecido acerbos críticas de parte de los poetas y también de los críticos. Pero Du Bellay, Sidney y el mismo Shakespeare pueden ser maravillosamente petrarquistas al tiempo que lanzan sus dardos contra la boga impuesta. Queda siempre por determinar, sobre todo en lengua no italiana, hasta qué punto la imitación de la dicción petrarquesca es una actividad profundamente seria, o si entraña ironía y hasta malicia para desacreditar a algún contemporáneo o al mismo destinatario del poema.

a) Wyatt

La significación de Sir Thomas Wyatt (1503-1542) y la de Henry Howard, conde de Surrey (1517-1577) ha sido comparada con la que tuvieron Boscán y Garcilaso en España. En el año 1527 Wyatt regresó de una misión diplomática que había llevado a cabo en Roma y trajo consigo no sólo el entusiasmo por Petrarca, sino también innovaciones métricas, la terza rima, la ottava rima y el soneto. El soneto fue cultivado por Wyatt siguiendo el modelo italiano, salvo el pareado final, hasta cier

to punto antesala del característico pareado shakespeariano. El efecto de este cierre no parece en principio conforme con los cánones del soneto italiano, puesto que da una especie de robustez casi epigramática a los dos versos finales, y tiende a separarlos del resto. El soneto italiano organiza de otra manera la torsión que representa el primer terceto respecto de la octava.

Wyatt compuso unos treinta sonetos, de los cuales diez son traducciones. Las cesuras son vacilantes y las dificultades del inglés vernáculo son singularmente escarpadas para Wyatt. En el soneto My galley charged with forgetfulness está la traducción de la conocida metáfora náutica, que desarrolla Petrarca en el soneto 189 de Le Rime: Passa la nave mia colma d'oblio, con sus velas, timón y remo correspondientes a otras tantas instancias del sentimiento amoroso. Pero Wyatt introduce también modificaciones en los sonetos petrarquescos, y éstas han de ser revisadas si se pretende llegar a un juicio ecuaníme sobre el poeta inglés. Las imitaciones no son en Wyatt ejercicios de adaptación, sino búsquedas de un medio más apto para las propias intenciones. Por ejemplo el servicio incondicional a Laura, manifestado en tantos poemas de Le Rime, se transforma en la dirección de reservada rebeldía en Wyatt, quien se atreve a advertir a su amada su error si ella persiste en desdeñarlo. 44

Algo semejante acontece con la adaptación del soneto 190 de Le Rime, Una candida cerva, la cierva que lleva en el cuello la misteriosa inscripción Nessun mi tocchi y Libera farmi al mio Cesare parve. La visión del poeta italiano no sólo desaparece en la versión de Wyatt, sino que el "narrador" es aquí miembro de la partida de caza, y termina advirtiéndole a otro que abandone la partida pues será infructuosa la persecución de la cierva.

En otro soneto, el que comienza Dyvers do the use as I have hard and kno, manifiesta una tolerancia resignada ante las veleidades de la mujer, sabedor de que esas veleidades pertenecen a su modo de ser. Posiblemente lo más llamativo de Wyatt haya sido la imitación de Petrarca, pero no en eloquent style sino en plain style. Este tono y las formulaciones de orden moral que emplea dan direcciones largamente seguidas en el campo del soneto isabelino. Naturalmente el tono del sone

to debe estar vinculado con el ritmo, y éste es uno de los aspectos que siguen dando que hablar a los críticos. La irregularidad de los versos de Wyatt ha sido tomada como producto de la impericia auditiva del poeta. Child dice: "Some of his lines irresistibly suggest a man counting the syllables on his fingers"⁴⁵. En cambio otros críticos ven en Wyatt un hábil manipulador de las sutilezas del ritmo. Lo que parece más difícil es el empleo de la llamada pausing line, herencias de la poesía medieval. En efecto, el verso cortado no parece apto para el encadenamiento fluido del soneto. He aquí un ejemplo en el que la cesura aparece tajante:

I fynde no peace / and all my warr is done;
I fere and hope / I burne and freise like yse
I fley above the wynde / yet can I not arrise
And noght I have / and all the worold I seson (seize on).

Algunos ven en este verso, que parece recoger la tendencia al paralelismo y al contraste, una anticipación del pentámetro heroico. El hecho es que Wyatt parece irse sobreponiendo más y más a la pausing line y de ese modo ir conquistando mayor flexibilidad para su verso. La posible fuente de comparación surge de los manuscritos de Wyatt y los poemas de su autoría recogidos en la Tottel's Miscellany, porque el compilador parece haber querido corregir el original en vistas a una mayor regularidad del yambo.

Se cometería un error si se hablara de Wyatt sin aludir por lo menos a dos, o quizás tres períodos poéticos. En un primer período Wyatt experimenta no sólo el pareado final sino también el decasílabo. Este último favorece el final masculino típico del inglés. También se refuerza la pausa al final del primer cuarteto, que en el soneto de Petrarca es una detención momentánea para proseguir el desarrollo del pensamiento en el segundo cuarteto. Esta fuerte separación de los cuartetos contribuye naturalmente al desgajamiento del dístico final. Hay un segundo período de afianzamiento, que se aprecia en el soneto mencionado en la página anterior: Dyvers... 46. Las rimas son todas masculinas y se advierte el neto predominio de los monosílabos, y aún de la aliteración. Nota adecuadamente Lever, a quien sigo en esta exposición, que la conclusión difiere radicalmente de la de Petrarca, porque en Wyatt se produce una resignación de tono menor, una conciencia de que las cosas no pueden ser de otra manera, una sensación de que es inútil

regañar, ajenos a la vehemencia lamentativa del autor de Le Rime. 47 El empleo de plain style corrige sensiblemente en Wyatt la adscripción al ideal cortesano. El reverencial Frauendienst se ocluye en la lírica de Wyatt, y de este modo su temprano aporte a la lírica isabelina pulsa una cuerda cuyos ecos se difunden a lo largo del siglo. Un punto de comparación de la técnica de Wyatt en este segundo período es el que ofrece el soneto 269 de Le rime. 48 El poema de Petrarca medita a propósito de la muerte, y su primer verso encierra la duplicidad de significado en la habitual referencia a Laura (muerta el 6 de abril de 1348), y al cardenal Giovanni Colonna (muerto el 3 de julio de ese mismo año). El soneto revela un vasto despliegue espacial reforzado por la gema oriental y el oro que se menciona en el v.8, una resignación a fortiori frente al destino que muta rápidamente lo que se demoró mucho en conseguir.

Algunas diferencias con el soneto de Wyatt las marca Lewis (op. cit. p.327): así en Wyatt la referencia concreta y personal parece generalizarse en la trasmutación de rotta en perished, en la omisión del laurel, en el gnómico no man que reemplaza a la primera persona del soneto italiano, en la mención de puntos cardinales en lugar de vientos. La mención de la muerte se constituye aquí en un vocativo, con lo que esta entidad pierde fuerza dramática en el soneto de Wyatt. Pero no todo es simple, porque "alma" deviene "corazón"; "ojos" y "rostro", evocaciones de carácter visual, se hacen auditivas en la referencia a la voz, mientras que aparece un nuevo elemento "técnico", My penne is playnt (v.11). El pareado me parece apreciable por la diestra y enfática repetición de my self (v.13), y por la aliteración en forma de quiasmo de dentales en el v.14. El soneto de Petrarca lleva un ritmo de generalización que culmina en la exclamación final, reemplazando la primera persona del singular por la primera del plural. El de Wyatt incorpora la forma genérica, no man, y va concentrando la manifestación de pesar hasta el máximo despecho de los últimos versos, ajenos a la medulosa reflexión que el italiano formula respecto de la precariedad ante el paso del tiempo.

Hay finalmente un tercer período en el que la política parece desplazar al amor como fuente de invención, y por eso queda al margen de

este estudio.

Como valoración final puede decirse que la impresión es que el sistema métrico y el prosódico no alcanzaron plena armonía en Wyatt, quien se inclinaría por la acentuación según el habla coloquial. En consecuencia no corresponderían a la intención de Wyatt las frecuentes síncopas y otras irregularidades con las que se lo lee en nuestros días. El terreno más favorable para el poeta es el de la lírica breve, el game of love no destinado a la lectura sino al canto, una especie de poesía circunstancial a la cual puede hacérsele desde luego la acusación de "falta de autenticidad".

b) Surrey

El soneto de Surrey, y en general su personalidad, testimonian la clara adhesión a los principios del amor caballeresco, y en ese sentido anticipan la modalidad que impondrá Sidney. En el soneto Love that liveth... 49 puede verse una de las tantas variaciones del tema del amor, el cual se ve personificado y en cierta manera contrastado con la mujer que le ha dado origen.

La imagen corriente del amor orgulloso en ausencia de la amada y temeroso en presencia de ella da pie a una de las oposiciones predilectas: ojo-corazón, articuladora de muchos de los sonetos de Shakespeare. El dístico se reparte entre una cláusula adversativa, hábilmente contrastada con las primeras, y un verso final, que fórmula de un modo casi gnómico el resultado de la experiencia.

Los sonetos de Surrey han sufrido de parte de la crítica una valoración pendular cuyo extremo complementario ha sido Wyatt, como si los méritos de uno debieran crecer a costa del otro.

Surrey conoció seguramente los sonetos de Petrarca en su versión original. Es indudable que el significado de Surrey en la historia del soneto inglés tiene que ver antes que nada con la estructura externa, la cual adoptó a una lengua relativamente pobre en rimas. Con Surrey las rimas se acrecientan hasta siete, pues varían de cuarteto a cuarteto, y el sexteto final se afianza claramente en la distribución cuarteto-pareado, lo que produce el encumbramiento de esta última unidad hasta niveles insospechados. Pero lo que en mi concepto es tan importante como lo anterior es que la disposición de las rimas

deviene encadenada, a diferencia del modelo italiano que tiene rimas abrazadas. El soneto de Surrey es abab cdcd efef gg. La configuración encadenada representa para el oído variaciones y asociaciones muy distintas de las suscitadas por el esquema abba, y el mismo pensamiento que informa el soneto como eje vertebrador recorre una pauta necesariamente distinta, con otras posibilidades de aperturas y sugerencias. La posición de Henry Howard en cuanto al sistema métrico es muy distinta de la de Wyatt, pues le confiere preponderancia al sistema prosódico, lo que significa adecuación de la prosodia al metro. Esto se ve en la traducción de La Eneida, para la cual adopta formas que flexibilizan el yambo, ya sean anapestos, pausas o enclavamientos.

Si en Wyatt el soneto tomaba de Petrarca la posibilidad de la introspección anímica o psicológica, en Surrey recupera la sensibilidad frente a la naturaleza, acaso con tanta autonomía que hasta parece que el poeta tuviera más complacencia en la naturaleza que en el espectáculo de su subjetividad. El soneto The soote season...⁵⁰ sugiere sensibilidad y delicadeza en el manejo de las aliteraciones y hasta de las alternancias vocálicas. En el contexto de la estación que se abre, mencionada al principio de los dos primeros cuartetos, se revistan las especies animales en un orden aproximadamente descendente que va desde los pájaros hasta los reptiles, para volver nuevamente a los pájaros, cuya mención concreta un puente con el mundo del insecto. No falta el color, ni el sonido y la mención del verano, en el v.5 insiste en ubicar la vivificación de la naturaleza en su instantánea temporal; mientras la segunda parte del verso indica que también los seres inanimados se conmueven. La mención de la primera persona en el dístico, destinada a contrastar la tristeza subjetiva con el esplendor circundante, no llega en ningún momento a ocluir el goce que informa a los cuartetos. Así Surrey aparece con una voluntad constructiva, cerebral, lógica y observadora, mientras que por el lado técnico la incorporación de varias rimas y el sistema encadenado contribuyen a debilitar la división tajante entre los cuartetos.

c) Tottel's Miscellany

En el año 1557 fue publicada por R. Tottel una colección de Songes

and Sonettes que incluye también las obras líricas de los dos autores precedentes, Wyatt y Surrey. El mismo Tottel declara en su prefacio The Printer to the Reader las intenciones:

And I exhort the unlearned, by reading to learn to be more skillful and to purge that swinelike grossnesse, that maketh the swete maierome no to smell to their delight.

Así es que las controversias relativas a las posibilidades del inglés como lengua poética se hallan representadas en esta compilación que acoge ejemplos de eloquent style y de plain style. En este último caben poemas de contenido moralizante, con un vocabulario directo y carente de ornamentación. En el aspecto métrico persiste sin mayores alteraciones la poulter's measure y el decasílabo, a veces escindido en esticos de cuatro más seis. En general una o varias cesuras dividen a los versos largos en unidades más pequeñas.

Otras antologías más restringidas son A Handful of Pleasant Delights (1556), The Paradise of Dainty Devices (1576), inclinada al estilo plano, y A Gorgeous Gallery of Gallant Invention (1578) que pasa del eloquent style al learned style, ya muy cercano a la pedantería.

d) A Mirror for Magistrates

Es éste otro hito que aunque no contribuye a la formación del soneto, sirve de eslabón entre la literatura medieval y moderna. La obra, destinada fundamentalmente a educar a los gobernantes, cubre un vasto período literario cuyas ediciones parciales van sucediéndose a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

e) Síntesis

Como toda partición demasiado tajante en una época de fecundidad literaria, la distinción entre eloquent, golden o petrarchist style, llamado también pleasant y sugared, y el denominado drab, plain, flat, didactic, native o moral style se resiente de alguna simpleza. El estilo llano se enriquece por las influencias petrarquistas y también latinas; mientras que el estilo elocuente extrae muchas de sus características del estilo cortesano medieval. En todo caso lo que interesea es que en la última veintena del siglo XVI hay una pléyade de poetas que compiten en la producción de sonetos, y que hay más de diez colecciones destinadas a celebrar a la amada más o menos

dentro de la boga petrarquesca. Los poetas de este dolce stil nuovo rechazaron algunos metros y pulieron el vocabulario. Es verdad que todo este proceso de aclimatación del soneto es considerado por Sidney Lee "a suggestive chapter in the history of plagiarism";⁵¹ pero no es mi propósito discutir el alcance de la cuestión del plagio sino más bien asentar que hay un intenso contacto entre los poetas ingleses, franceses e italianos, y que los sucesivos experimentos significan un afianzamiento del soneto en el ámbito de una lengua que no posee los medios lingüísticos más aptos para darle la acogida que su excelente tradición demanda.

f) Sidney

Las obras de Sir Philip Sidney (1554-1586) son importantes no sólo por lo que la realización implica sino porque Sidney es también un teórico de la literatura. Sus opiniones las expone en su Defence of Poesie, obra en la que formula su teoría sobre la tragedia y el estilo poético, y explica sus ideas sobre la energeia. Sidney es hombre culto, imbuido de platonismo y deseoso de adaptar metros clásicos al inglés, si bien su intento, como el de otros, queda parcialmente deslucido por nuestra incapacidad (o quizá la de ellos) para distinguir sílabas largas de breves.

En la serie de sonetos llamada Astrophel and Stella (1591) el yambo parece haber dirimido la contienda, y de ese modo el ritmo se hace idóneo para la expresión de los más diversos estados de ánimo pues acoge los principios de la energeia. Los sonetos de Astrophel and Stella muestran sin lugar a dudas el amor cortesano, pero sin los raptos ni sublimaciones que ostentan muchos sonetos de Petrarca. El manejo de la sintaxis da una solidez al soneto de Sidney que lo despoja de la vaga melifluosidad y lo acerca al tipo shakespeariano por su naturalidad y coloquialismo. Los sonetos de Astrophel and Stella plantean con seriedad el problema de la "sinceridad poética" pues Sidney se manifiesta artista, pero no cronista de su propia biografía, no obstante lograr un tono poéticamente convincente. Sidney hace de su poesía un medio de bafa lanzada a la dicción artificiosa y libresca que rebosaba de los sonetos de la época. Estructuralmente el soneto de Sidney vuelve a la dualidad de rimas en el octeto, mien

tras que ciertas modificaciones ocurren en el sexteto, a veces producto de una combinación de cuarteto y pareado, a veces estructurado como el soneto italiano, con esquema cd eed u otro similar.

La fase iniciada por Sidney y Spenser, nombres a los cuales puede agregarse el de Thomas Watson, implica una reacción contra la imitación servil, lo que sin embargo no debe ser entendido como pretensión de originalidad en el sentido moderno de la palabra. El concepto de energeia significa examinar los recursos provenientes de una retórica de arrastre a la luz del efecto que se desee producir en el lector, y así se desmorona la noción de bagaje ornamental para pasar a la noción de funcionalidad. He aquí algunos versos del soneto 15 de la colección de Sidney, contrarios a la dicción petrarquesca:

You that do search for everie purling spring,
Which from the ribs of old Parnassus flowers,
And everie floure, not seet perhaps, which growes
Neare therabout, into your Poesie wring;
You that do Dictionarie's methode bring
Into your rimes, running in rattling rowes:
you that poore Petrarch's long deceased woes,
With new-borne sighes and denisend wit do sing;
You take wronge waies, those far-fet helpes be
As do bewray a want of inward touch, such,
And sure at length stolne goods so come to light.

Ese inward touch del penúltimo verso es también piedra de toque para la nueva lírica isabelina, que entre el fárrago de fórmulas con sabidas intentará desde el soneto una nueva hondura y proyección. Los ciento ocho sonetos publicados en 1591 van acompañados de otras once composiciones de variada forma. Sidney se siente cómodo en la forma soneto y representa en su despliegue una cumbre que ha sido valorizada por la crítica moderna.

En los sonetos de Astrophel and Stella germina una situación dramática tal vez marcada ya por la dualidad del título de la colección. Astrophel no es simplemente el enamorado, sino que al modo de la primera persona de algunos de los sonetos de Shakespeare, y acaso con más intensidad que éstos, denota una personalidad desarrollada, que da a conocer sus puntos de vista sobre problemas de la época, según lo demuestra el soneto en cierto modo programático que acabo de copiar fragmentariamente. La figura de Astrophel se dibuja con perfiles más nítidos que la de su amada, pues se manifiesta conocedor de varias actividades y destrezas, entre ellas la política, la diplomacia

la estética, la vida en la corte, etc. Astrophel vive intensamente el encuentro de platonismo y cristianismo, de sus deberes públicos y privados; y toda esa complejidad emotiva conduce finalmente a la ruptura con Stella. Así, Astrophel and Stella no es una historia lineal del amor profesado a la dama, o en todo caso, de las vicisitudes sufridas en el eterno asedio, sino algo más rico y si se quiere realista, hasta culminar en un tipo de madurez equilibrada que obtiene el personaje. Sidney se aparta de la tradición petrarquesca porque el conflicto no es tanto el del enamorado y su amada sino el del enfrentamiento entre la pasión y la reflexión, otro de los puntos de contacto con Shakespeare. Sidney logra el maridaje de la retórica tradicional y la expresión personal, de la frase coloquial y del golden style, y gobierna incluso un tipo de humor que facilita una controlada toma de distancia ante el objeto de la proclamación amorosa.

En tanto se lo aprecie como secuencia de sonetos, Astrophel and Stella ofrece una respuesta a la interminable discusión sobre los datos biográficos de los sonetos de Shakespeare. Ninguna de las dos colecciones, la de Sidney y la de Shakespeare, puede ser tomada como una historia de amor. Si cada soneto fuera entendido como una estrofa, es claro que cada estrofa entorpece el desarrollo de una historia lineal. Dice Lewis: "It (el soneto) is a form which exists for the sake of prolonged lyrical meditation". (op. cit. p. 327). En el caso de los sonetos de Sidney se ha sugerido como ocasión externa la celebración de un matrimonio. Con razón puede decir Lewis que la teoría no es tanto verdadera o falsa cuanto inútil para el estudio.

Las normas a propósito del equilibrio y la proporción, así como la fluidez lingüística que adquiere Sidney se manifiestan claramente en el soneto My true love hath my heart and I have his,⁵² El soneto toma el conocido tema del intercambio de corazones. Cada verso es una unidad de sentido además de rítmica: ningún ex-abrupto, ningún anacoluto emocional. Los pronombres de primera y de tercera persona se repiten equilibradamente en cada verso. No hay ornamento de epítetos pero sí un progreso emocional en la gradación de los verbos hath hold, keeps, guides, cherish, wounded, hurt. La simetría se cierra con la repetición del v. 1 en el v. 14, con lo que se marca la es -

estructura cíclica del soneto, se refuerza el carácter conclusivo del pareado y, necesariamente, se repite la rima de apertura. No faltan las aliteraciones (v.4) y el ritmo staccato de los monosílabos (v.11).

En cuanto a la capacidad de referirse a un ente inmaterial y de provocar el balance y alternancia de lo concreto y lo abstracto, carácter que tan esencial parece en la metáfora shakespeareana, se puede considerar el soneto Come sleepe, o sleepe, the certaine knot of peace. 53 El soneto pertenece a la tradición italiana y francesa referida al insomnio. La deprecación del primer cuarteto contiene la característica acumulación de predicados según la modalidad de la amplificatio. El grupo knot of peace ilustra el intercambio entre lo concreto y lo abstracto. Véase también el delicado juego vocálico y consonántico del v.2. En el segundo cuarteto aparece la paronomasia de la palabra shield, en tanto que la metáfora bélica, contraría los ítems del primer cuarteto en un despliegue de detalles: shield, darts wars.

El primer terceto cambia bruscamente el ámbito de referencias, que se desplaza al dormitorio del poeta. El segundo terceto contiene un oxímoron, heavy grace, hasta coronar en la mención de la amada, como especie de clave demorada del soneto, en el que la permanencia de lo visual se aviene perfectamente con el nombre de los dos personajes que intervienen en la serie.

Haciendo la salvedad de que el tipo de disposición numérica o espacial nada dice sobre el valor poético de las piezas individuales, puede decirse que en Astrophel and Stella Sidney emplea una sutil voluntad constructiva. El número total de sonetos, ciento ocho, parece un homenaje a la máxima virtud de Penélope, pues ése es el número de sus pretendientes. El cómputo de estrofas en las canciones interpoladas aparece como correspondiente simbólico del descalabro entre las relaciones de Astrophel y Stella. También queda resaltado por la distribución interna el número 63, que en la época isabelina es llamado "climateric" y señala una suerte de edad crítica para el cuerpo y para el alma. 54

Finalmente puede agregarse que en el poemario aparecen compuestos similares a los que sorprenden en la lectura de Shakespeare. Así

rose enameld skies, long-with-love-acquainted eyes. También aparecen palabras poco comunes como quintessence, metamorphoses, etc.

g) Otros poetas. Daniel

No puede decirse gran cosa respecto de una "evolución" del soneto isabelino porque las cronologías no son seguras. Las fechas que daré corresponden a las primeras ediciones, y obviamente no dan ninguna certeza sobre la fecha de composición. Igualmente conjetural es todo estudio de "influencias", o "imitaciones": la nutrida generación de poetas puede haber tenido acceso a los manuscritos, ampliamente difundidos antes de llegar a la imprenta, y hasta es imposible precisar quién imita a quién. En muchos sonetos menudea la referencia a santos, peregrinos, plegarias, y en general, una complacencia en la composición rebuscada. Son éstos:

Samuel Daniel: Delia (1592)
Henry Constable: Diana (1592)
Barnaby Barnes: Parthenophil and Parthenophe (1593)
Thomas Watson: Tears of Fancy (1593)
Thomas Lodge: Phyllis (1593)
Giles Fletcher: Licia (1593?)
William Percy: Coelia (1594)
Anón. Zepheria (1594)
Michael Drayton: Idea (1594)
Edmund Spenser: Amoretti (1595)
Richard Barnfield: Cynthia, with certaine Sonnets (1595)
Bartholomew Griffin: Fidessa (1596)
Richard Linche: Drella (1596)
William Smith: Chloris (1596)

Los sonetos de Daniel son perfectos en cuanto al acierto expresivo, y los lugares comunes devienen ajustadas metáforas dentro del ritmo de abstracción y concreción que se advirtió en Sidney. Si Daniel traduce a Desportes, un simple adjetivo puede cambiar el rango del poema. La beauté qui si douce, à present vous inspire, se convierte en Her beauty now the burden of my song. El segundo verso de Desportes, Cédant aux lois du Tans, ses faveurs reprendra, aparejado con el v. 3 de Daniel, Must yield her praise to Tyrant times desire, indica en el inglés una sorda rebelión contra el tiempo tirano, en tanto que en el francés el sentimiento es de sumisión. 55 Daniel intenta variadas formas del soneto, pero parece inclinarse por el tipo llamado shakespeariano. En él se fortalece la idea del soneto como monumento, pues él preservará la belleza de la amada contra los siglos venideros. No es propia ni de Daniel ni de Shakespeare la idea de la vida imperecedera, pero en ambos suena más sincera que en las

expresiones de los contemporáneos, donde se acerca a la baladronada literaria. El soneto Let other sing of knights and paladins, 56 ostenta rasgos de dicción y de selección de vocabulario que evocan la tesitura de Shakespeare. Véase, por ejemplo, el v. 10, To fortify thy name against old age. El soneto retoma el tópico de la consagración de la pluma a un solo tema, como lo hará Shakespeare cuando tenga que enfrentarse con el poeta rival. Nótese la sutileza del desdén en el balance del vocabulario latino y sajón, especialmente en los vv. 2 y 3. Hay en el segundo cuarteto un desplazamiento del centro de interés desde la amada al propio poeta: es éste un rasgo que ha sido contrapuesto con la abnegación del poeta en los sonetos de Shakespeare, únicamente preocupado por conferir inmortalidad al joven amado. El deseo de preservar el nombre de Delia (sonetos 35, 39, 41, 47) es uno de los relieves de esta poesía de orientación "monumental", el cual se conjuga naturalmente con el sentimiento elegíaco que despierta la fugacidad del tiempo. También aparece claro en Daniel el sentimiento de tener que dar la cara al público:

Beholde the message of my iust complayning
That shewes the world how much my griefe imported
(50, vv.3-4)

El soneto When men shall finde thy flowre, thy glory passe, como todo el grupo que trata el tema de la fugacidad del tiempo, se encuadra dentro de la tópica renacentista e isabelina, pero ya en el verso inicial se propone la yuxtaposición de lo tangible y lo intangible. Otro soneto, el que comienza Care-charmer sleep, son of the sable night, 57, es parecido temáticamente al soneto de Sidney comentado más arriba. Los predicados de la palabra "sueño" parecen más convencionales en Daniel que en Sidney, pero adviértase el sutil empleo de las aliteraciones en el primer verso, como también la elección heráldica del adjetivo sable. En Daniel se marca el contraste entre sueño y vigilia de un modo más dramático y antagónico, y es más hábil el trabajo de intensificación semántica, por ejemplo en day-desires - passions of the morrow. El mismo sueño está concebido en términos agónicos, y también a él se dirige la invectiva, según se observa en el v.9, lo que trae consigo una revalorización del día (del sol) como disipador de construcciones fantasiosas (v.12). El

pareado se pronuncia en favor del estado del sueño, pero no por eso trasunta una completa sensación de alivio, conforme lo dice la frase embracing clouds in vain. 58

h) Henry Constable

Henry Constable revela quizá en mayor grado que Daniel las imitaciones de franceses e italianos, a tal punto que el nombre de su homenajeada, Diana, es el mismo que emplea Desportes para la propia. 11. Recuérdese tan sólo que en el poemario hay sesenta y tres sonetos, número al cual se ha hecho referencia (en p.39), y que el soneto que empieza Grace full of grace though in these verses heere ha sido indicado como posible fuente de los sonetos 31 y 106 de Shakespeare. En otro soneto la hipérbole religiosa lo lleva a autoadjudicarse los cinco estigmas, igual que San Francisco,

i) Barnes

Parthenophil and Parthenophe, de Barnaby Barnes, es un poemario que contiene odas, madrigales, sonetos y elegías. Según parece, ciertas relaciones con el zodíaco indicarían una disposición constructiva de parte de Barnes, o quizá del editor. El soneto A dast of Wind, A Momentary Dreath (de Spiritual Sonnets, 1595) acumula predicados relativos a la precariedad del hombre a lo largo de doce versos, hasta alcanzar el verbo principal en los vv.13-14: Is man in state of our old Adam made / Soon born to die, soon flourishing to fade. Cier to es que la constante modulación de los mismos temas puede inducir a los autores isabelinos a una expresión torturada y a una inventio extraña, incluso sicalíptica: "Platonism upside down", según la expresión de Sypher.

Would I were changed but to my mistress gloves...
Or else that chain of pearl (her neck's vain pride)
Made proud with her neck's veins, that I might fold
About her lovely neck, and her paps tickle! 59

j) Thomas Watson

Watson ya había ensayado en su Hecatompethia (1582) un tipo de soneto de dieciocho versos, es decir, una agrupación de tres sextinas. Un soneto deliberadamente imitado de Orlando furioso manifiesta el conocido equipo de comparaciones a propósito del encarecimiento de la dama. Copio sólo la primera sextina:

Harke you this list to heare what sainte I serve:
Her yellowe lockes excede the beaten goulde;

Her sparkling eies in heav'n a place deserve,
Her forehead high and faire of comely moulde;
Her wordes are musicke all of silver sounde;
Her wit so sharpe as like can scarce be found.

Y sigue la retahíla de rosas, lirios, corales, cristal, etc. Los sonetos de Watson son paráfrasis de Petrarca, Seraphino dell'Aquila, Ercole Strozza, y Agnolo Firenzuola.

k) Thomas Lodge

Ya en 1598 un poema de Thomas Lodge experimentaba las rimas femeninas con buenos resultados. Similares efectos de melodía y de frescura logra en las canciones intercaladas entre su obra en prosa. La Descripción de Rosalinda es un buen ejemplo, por más que los atributos de la belleza corpórea pertenezcan a la archiconocida retórica. Para la secuencia llamada Phyllis, Ronsard y Desportes son sus principales mentores. La adjetivación es robusta y la aliteración refuerza muchos de sus versos.

l) Michael Drayton

Paso por alto las colecciones Lycia, Coelia y Zepheria, entre las cuales merecerían consideración algunos poemas de Fletcher, para detenerme en Drayton, autor de Idea y de Idea's Mirror. Este poemario resulta interesante porque la colección fue creciendo durante quince años, y así el conjunto de poemas incluido en Idea (1619) demuestra todo un proceso de perfeccionamiento y estudio. Este largo período indica la presencia de Shakespeare y de otros modelos inteligentemente aprovechados. La voz de Drayton es más recia y más inspirada que la de sus contemporáneos. El tono coloquial y un hondo sinceramiento de la dicción petrarquesca son característicos de la maduración depuradora de Drayton, no obstante que el título definitivo del poemario sea un calco de L'Idée, de Claude de Pontoux. Esta voluntad constructiva se revela también en el paso de Idea's Mirror. Amours in Quatorzains (cincuenta y dos sonetos) a Idea, que consta de sesenta y tres, el número comentado respecto de Sidney y de Constable. De todos modos el rastreo de modificaciones, depuraciones y agregados no parece resolverse simplemente a la luz de un despojamiento del petrarquismo. La única ley que pareciera gobernar los difícilmente clasificables cambios que va sufriendo el poemario es la ley del decorum. Es el poeta el que ha crecido en su experiencia lírica, y nuevos modos

de intuir el amor han traído aparejadas nuevas maneras expresivas, seguramente más próximas al estilo de Shakespeare y de los Metafísicos que el ciclo de 1594. Pero la tesis de R. Tuve es que no se trata de una rebelión contra la "dicción poética" en busca de mayor funcionalidad de las imágenes. El tono del poema no ha variado de acuerdo con un cambio en las inclinaciones estéticas, sino de acuerdo con nuevas experiencias líricas. Marca R. Tuve que las exigencias del de corum aparecen suficientemente claras como para desterrar la noción de que los isabelinos consideraran algunos objetos "más poéticos" que otros. Así el material menos "poético" deviene poesía y se amplía enormemente el horizonte de las imágenes en una dirección que será aprovechada por Shakespeare, especialmente en los sonetos dedicados a la dama morena. La expresión "style is the garment of thought" es explicada por R. Tuve en el sentido de que el pensamiento "se viste" de estilo, deviene estilo, es estilo, lo que de ningún modo puede significar que el estilo sea adorno del pensamiento.

El soneto al que haré referencia ha pasado a ser parte obligada de las antologías, aparentemente a causa de la modernidad de su tono. Es el que comienza Since there's no helpe, Come let vs kisse and part 61. El poema se abre con una frase desnuda de toda afectación, como muchos sonetos de Shakespeare, especialmente los que contienen declaraciones de humildad del poeta. En el primer cuarteto, signado por la frase exhortativa, llama la atención el particular alivio del poeta, marcado por el adverbio cleanly, y hasta casi desdeñosamente reforzado por el final I my Selfe can free. El alejamiento se agudiza en la apertura del segundo cuarteto, con una exhortación más propia de la amistad viril que de la relación amorosa, cuyos relieves vuelven sin embargo en la palabra vows: se inaugura así un tipo de léxico religioso firmemente retomado en el v.8: one iot, que prepara el encendido del sexteto, cuando se vuelve al desgarrado presente. En la estructuración del soneto hay pues: exhortación en presente, despojamiento, traslado de la situación al futuro, tono de amargura y regreso encendido al presente, introducido por el adverbio Now, y exaltado por el conjunto de excelentes animismos y alegorías. Esa nueva apertura con Now hace cabalmente inesperado el dístico, que re

duce a nada las dificultades anteriores y envuelve en una triste ironía el pretendido despojamiento del primer cuarteto. Este soneto es un prodigio de necesidad poética, en tanto parece brotar de una ley compositiva que no tolera ningún elemento superfluo y nada omite de lo imprescindible.

El soneto How many paltry, foolish, painted things presenta el tema de la inmortalidad conferida por el medio poético, y el soneto An evil spirit, your beauty haunts me still señala en el oxímoron final un antecedente del soneto de Shakespeare referido a los ángeles, (144).

m) Edmund Spenser

La serie de sonetos que recibe el nombre Amoretti fue publicada en 1595. Ya para entonces Spenser tenía una parte de sus obras compuestas, y se lo conocía como poeta, aunque su astro parece ejercitarse mejor en obras distintas del soneto. Había imitado fielmente los modelos continentales en The Visions of Du Bellay y en The Visions of Petrarch. The Ruins of Rome es otra de las traducciones, que corresponde a Les Antiquités de Rome.

El soneto de Spenser gana en el aspecto descriptivo pero no en la fuerza argumental. La relación temática del ciclo con la vida del propio Spenser es en el mejor de los casos vaga y confusa, si bien Amoretti están consagrados a quien sería mujer de Spenser. El amador de Amoretti no es, como el de Astrophel and Stella, un gentleman de variadas facetas, sino un sujeto que profundiza su experiencia amorosa, la cual se resolverá plenamente en el contexto del matrimonio cristiano. El neoplatonismo confluye por la vía de Bembo y de Castiglione, mientras que el soneto como tal ostenta las influencias imitativas de Desportes y de Tasso. Los tópicos conocidos, sin embargo, reciben interesantes transformaciones en manos de Spenser: la belleza de la dama es trasunto de una plenitud espiritual; el desdén de la dama se transfiere a las cosas mínimas, y el vocabulario religioso vuelve a ser empleado en las descripciones de sentimientos amorosos. Pero no hay una sublimación hiperbólica de la amada, sino más bien una referencia constante a su dimensión humana. No debe olvidarse que los ochenta y ocho sonetos de Amoretti ven la luz en conjunto

con Epithalamium y otras cuatro anacreónticas, y que esto puede resultar iluminador para el estudio, ya que se pone de relieve la presencia de un ordenamiento simétrico. Los ordenamientos y recuentos de los distintos poemas concluyen en una disposición conforme con el calendario, o las estaciones, según criterios empleados en las otras obras alegóricas de Spenser.

En sus sonetos se hace más vehemente la idea de que el poeta otorga inmortalidad a la persona celebrada. 62 Pero Spenser es un innovador en materia métrica, tanto por las variaciones ya descriptas como por el hecho de que en los sonetos emplea tres cuartetos de rima alternada y a veces como final pone un alejandrino inglés. Esta estructura tiende a mitigar la separación entre los cuartetos y confiere fluidez y armonía al conjunto. De todos modos persiste en Amoretti la tendencia al vocabulario arcaizante que caracteriza las otras obras de Spenser. La condición simétrica y emblemática de la imagen y de la composición spenseriana se advierten en el soneto Sweet is the rose, but growes upon a brere; 63 Interesa apuntar el ritmo del pensamiento parabólico, acentuado por la accumulatio que ofrecen las anáforas del octeto en el que alternan sutiles aliteraciones. En cambio en el cuarteto siguiente el pensamiento se instala en la zona de las generalizaciones para retornar en el pareado a una reflexión personal del caso, que cierra una estructura perfecta.

La sensibilidad frente a la naturaleza benigna y armoniosa se aprecia en el soneto Like as the Culver, on the bared bough, 64. El soneto tiene un trámite calmo y melancólico, que arranca del ejemplo tomado del mundo natural, lo resuelve en la experiencia personal que recupera en las palabras wandering, dove, el primer término de la comparación; y lo amplía nuevamente en el orden divino y cósmico. Las paradojas del cierre completan con un juego de oxímoron y oposiciones el sentido total. El lenguaje es simple y la sintaxis sencilla, pero Spenser combina de tal modo las rimas que su influencia ha de haber sido decisiva en la formación del repertorio sonoro del inglés.

En otro soneto, el que comienza What guyle is this, that those her golden tresses, Spenser retoma el tópico de los cabellos que son

como una trampa que encadena los ojos y las voluntades de los mortales. Pero no es la cuestión temática la que importa, sino el despliegue de sinónimos aproximados, que indican una considerable aptitud de la lengua inglesa para alabar un poema cuyas relaciones internas se apuntalan no sólo fónica, sino también semánticamente por medio de una delicada similitud significativa en el orden nominal y verbal: guyle (v.1), net (v.2), sly, skill, cunningly (v.3), entangle snare (v.6), craftily, enfold (v.7), guileful net (v.10), entrapped (v.11), fetters (v.14). La palabra gold -golden hace de puente en tanto es atributo de 'cabello' (v.1) y de 'celada' (v.2 y v.14).

Por otra parte este léxico que está en la órbita semántica de la astucia o del engaño modifica ostensiblemente el carácter de la dama en la tradición petrarquesca: la mujer no sólo es desdeñosa sino también insidiosa y engañadora.

No sólo lo petrarquesco es un elemento imprescindible para penetrar en Amoretti sino también la imitación de Desportes. Los sonetos son Solitaire et pensif, dans un bois écarté, y This holy season fit to fast and pray.⁶⁴ Hay diferencias significativas. Desportes recurre al alejamiento espacial, al aislamiento ascético. Spenser ubica el templo en su propia mente y por tanto no exige el apartamiento de la sociedad. Esto se nota en el mismo comienzo, pues el inglés ve una edad apropiada para la penitencia de la que pueden participar todos los hombres, mientras que el francés llama a la sociedad, no sin intención, despectiva, populaire y tourbe espesse (v.2). Desportes hace más hincapié en la primera persona gramatical de un modo analítico: mon coeurs, mes fleurs, mes cheveux, mes souspirs. Spenser aparece más sobrio en la declaración personal y el efecto resultante es una focalización en la figura reverenciada más bien que en el sujeto reverenciante.

n) Richard Barnfield

Cynthia, de Richard Barnfield, contiene un panegírico en honor de la reina Isabel, pero los sonetos introducen una novedad importante para la consideración de los sonetos de Shakespeare: el poeta hace profesión de afecto a un joven. El mismo reconoce imitar en otros sonetos la segunda égloga de Virgilio.

ñ) Bartholomew Griffin

Fidessa, de Bartholomew Griffin, presenta algunos sonetos sugeridos como fuente del famoso soneto 146 de Shakespeare: Earth, take this earth wherein my spirits languish / Spirits leaven this earth. Otro de sus sonetos fue transferido a la secuencia The Passionate Pilgrim, que suele ser incluido en las obras completas de Shakespeare,

NOTAS A LA PARTE I

- 1 Una breve referencia a este problema puede hallarse en Abrams, M. H. El espejo y la lámpara, p. 356.
- 2 "[...] la poesía, definida como mensaje en que la función poética ocupa la jerarquía principal y no como lenguaje versificado, musical, etc.- no es un juego gratuito sobre el orden de las palabras proporcionadas con anticipación por el pensamiento[...]" Ver Delas y Filliolet, Lingüística y poética, p. 48. Además: "Es decir que no se trata de decir mejor la misma cosa sino que lo que se dice no toma su significación total y última sino por la organización del material significante"(p.79)
- 3 Cfr. Ibáñez Langlois, J., La creación poética, p. 32
- 4 Middleton Murry, J., The Problem of Style, p. 125
- 5 Cfr. Kayser, W., Análisis e interpretación de la obra literaria, p. 365, a propósito del trabajo de Paulhan, Frédéric, La Doble Fonction de la Langue, París, 1929.
- 6 Ver Kayser, W., op. cit. p. 384. También Mackail, J.W., The Approach to Shakespeare, p. 111
- 7 Middleton Murry, J., op. cit. p. 77
- 8 Cfr. Alonso, D., Poesía española, pp. 31-32
- 9 Cfr. Bousño, C., Teoría de la expresión poética, p. 18
- 10 Ver Bousño, C., op. cit. p. 19
- 11 Levin, S., Estructuras lingüísticas en la poesía.
- 12 Ferraté, Juan, Teoría del poema, p. 61 y 25.
- 13 Ibáñez Langlois, J., op. cit. p. 159. Véase también Delas y Filliolet, op. cit. "Que la poesía 'imita' a la naturaleza indica pues esencialmente que el creador, en el momento de su hacer, reencuentra el secreto del engendramiento natural de las cosas[...]" (p. 18). Y también: "[...] que la inadecuación de la paráfrasis sea el mejor revelador (negativo) del funcionamiento poético, proviene de que elimina la 'forma' del mensaje mismo, que es precisamente el lugar de la manifestación simbolizante, es decir totalizante". (p.43).
- 14 Bousño, C., op. cit. p. 27
- 15 Eliot, T.S., Función de la poesía y función de la crítica, cit. por Ibáñez Langlois, J., op. cit. p. 43
- 16 Wellek y Warren, Teoría literaria. Ver especialmente "El modo de ser de la obra literaria", pp. 168-186.

- 17 Middleton Murry, J., op. cit. p. 35. Traduzco el pasaje
- 18 Kayser, W., op. cit. pp. 446 y ss.
- 19 Ibáñez Langlois, J., op. cit. p. 94. El subrayado es mío.
- 20 Cfr. Delas y Filliolet, op. cit. p. 111
- 21 No obstante debe ser tenida en cuenta la advertencia de los autores mencionados en la nota anterior: "Pero la interpretación 'filológica' no puede sustentarse meramente sobre el diccionario". (p. 103). Véase y compárese Tuve, Rosemund: "This method of attributing meanings to Metaphysical poems should be restricted to those whose knowledge of Elizabethan linguistic habits far outshines that of a mere NED". Elizabethan and Metaphysical Imagery, pp. 213-214.
- 22 Raleigh, W., Shakespeare, p. 27
- 23 Byrne, Mauriel St Clare, "The Foundations of Elizabethan language", en Shakespeare Survey, 1964, No. 17 pp. 223-239.
- 24 Tomado de Baugh, A. y Cable, Th., A History of the English Language, quienes citan a Elyot. El subrayado es de los autores. p. 216.
- 25 Cfr. Wain, J., "Guías para llegar a Shakespeare", en Sur, 1964, No. 289-290, pp. 34-54. También Fluchère, H., Shakespeare, Dramaturge élisabéthain, p. 33.
- 26 Cfr. Eliot, T. S., op. cit. p. 96. También el artículo "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", en Selected Essays, pp. 125-140
- 27 Cfr. Hunter, G.K., "Seneca and the Elizabethans. A Case Study in 'Influence'", en Shakespeare Survey, 1968, No. 21, pp. 17-26.
- 28 Pattison, B., Music and Poetry in the English Renaissance, Londres, 1948; Stevens, J., Music and Poetry in the Early Tudor Court. Londres, 1961. Tomo los datos de Weiss, W., Die Elisabethanische Lyrik, p. 116.
- 29 Cfr. Tillyard, E.m. W., The Elizabethan World Picture, p. 65
- 30 No sé cómo puede conciliarse la afirmación de Weiss, "Der Humanismus zog die mittelalterliche Lehrmeinung, dass die Musik eine mögliche Manifestation der kosmische Harmonie sei, nachdrücklich in Zweifel" (op. cit. p. 99), con la afirmación de Tillyard, quien más bien insiste en la permanencia de ciertos caracteres medievales en el Renacimiento. Por lo menos, la creencia en la jerarquía universal no parece seriamente amenazada.
- 31 Ingram, R. W., "Words and Music", en Elizabethan Studies. cit. por Weiss, W., op. cit. p. 101
- 32 Cfr. Kayser, W., op. cit. p. 154. Ver también Baker, G. P. "The Plays of the University Wits", en C.H.E.L. vol. 5. pp. 121-142.
- 33 Wilson Knight, G., "John Lyly", en Elizabethan Drama. Modern Essays in Criticism, edit. por J. Kaufmann. U.S.A. Oxford University Press, 1961, reimpreso en 1968.
- 34 Escaligero, Poetices Libri Septem, 1561. Tomo la cita de Weiss, W., op. cit. p. 18.
- 35 Cfr. Delas y Filliolet, op. cit. p. 19 y 23.
- 36 Sigo en líneas generales las consideraciones de R. Tuve, cuyo trabajo resulta denso, exhaustivo y complejo. (ver nota 21).

- 37 Puttenham: "In another respect arte is not only an aide and coadiutor to nature in all her actions, but an alterer of them, and in some sort a surmounter of her skill, so as by meanes of it her own effects shall appeare more beautifull or strange and miraculous". (Cit. por R. Tuve, op. cit. p. 148) Por eso se añade la comparación con el médico o el jardinero, que no sólo restauran, sino que pueden lograr una perfección que antes no tenía el objeto. El arte tendría por consiguiente una función paradigmática, o mejor dicho, una función perfectiva, que llevaría la imaginación tan cerca del paradigma como fuera posible. En ese sentido es claro que el arte no desdén la naturaleza, la cual sería por así decirlo, nutricia y aleccionadora, pero sí la perfecciona porque otorga al objeto perfecciones que la naturaleza por sí misma no podría conferir.
- 38 Lewis, C., English Literature in the Sixteenth Century, p.341
- 39 Cfr. Tuve, R., op. cit. pp. 90 y 110.
- 40 Lewis, C., op. cit.
- 41 Peterson, D.L. The English Lyric from Wyatt to Donne. A history of the plain and the eloquent style. Princeton, 1967.
- 42 Leech, G., A Linguistic Guide to English Poetry, p. 4 y p. 190
- 43 Sin embargo La Pléiade se autodefinió como drástica reacción contra la corriente petrarquesca.
- 44 El soneto de Wyatt:

Was I never yet of our love greved,
Nor never shall while that my miff doeth last;
But of hating myself that date is past,
And teeres continuell sore have me weried.
I will not yet in my grave be buried;
Nor on my tombe your name yfixed fast,
As cruell cause that did the sperit son hast
Ffrom th'unhappy bonys, by great sighes sterred.
Then, if an hert of amorous faith and will
May content you, withoute doying greiff
Please it you so to this to doo releiff:
Yf othre wise ye seke for tu fulfill
Your disdain, ye erre, and shall not as ye wene;
And ye yourself the cause therof hath bene.

- 45 Child, H., "The New English Poetry", en C.H.E.L. vol.III, p. 170

- 46 El soneto de Wyatt:

Dyvers doth use as I have hard and kno,
When that to chaunge ther ladies do beginne,
To morne and waile, and never for to lynne,
Hoping therbye to pease ther painefull woo.
And some ther be, that when it chanseth soo
That women change and hate where love hath bene,
Thei call them fals, and think with wordes to wynne
The hartes of them which otherwhere dothe gro.
But as for me, though that by chaunse indede
Change hath outworne the favor that I had,
I will not wayle, lamente, nor yet be sad;
Nor call her fals thet falsley dede me fede:
But let it passe and think it is of kinde,
that often chaunge doth plese a womans minde.

47 Lever, J. W., The Elizabethan Love Sonnet, p. 29 y ss.

48 El soneto de Petrarca:

Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro
che facean ombra al mio stanco pensiero:
perduto è quel che ritrovar non spero
dal borea a l'austro e dal mar indo al mauro.
Tolto m'ài, morte, il mio doppio tesoro
che mi fea viver lieto e gire altero,
e ristorar nol po terra né impero,
ne gemma oriental né forza d'auro.
Ma se consentimento è di destino,
che posso io più se no aver l'alma trista,
umidi gli occhi sempre e'l viso chino?
O nostra vita ch'è sì bella in vista,
com' perde agevolmente in un mattino
quel che'n molti anni a gran pena s'acquista.

y el de Wyatt:

The pillar perisht is whereto I lent,
The strongest staye of myne unquyet mynde;
The lyke of it no man agayne can fynde,
Ffrom East to West, still seking thoughe he went.
To myne unhappe! for happe away doth rent
Of all my loye the vearye bark and rynde;
And I (alas) by chaunce and thus assynde
Dearly to moorne till death do it relent.
But syns that thus it is by destinye,
What can I more but have a wofull hart,
My penne is playnt, my voyce in carefull crye,
My mynde is woe, my bodye full of smart,
And I my self, my self always to hate,
Till dreadfull death do ease my dolefull state?

49 El soneto de Surrey:

Love that liveth, and reigneth in my thought,
That built his seat within my captive breast,
Clad in the armes, wherein with me he fought,
Oft in my face he doth his banner rest.
She, that me taught to love, and suffer payne,
My doutfull hope, and eke my hote desyre,
With shamefast cloke to shadowe and refraine,
Her smyling grace converteth straight to yre.
And cowarde Love then to the heart apace
Taket hys flight, whereas he lurkes, and plaines
His purpose lost, and dare not shewe his face.
For my lordes gift thus faultless byde I paynes,
Yet from my lorde shall not my foote remove,
Swete is his death, that takes his end by love.

50 Otro soneto de Surrey:

The soote season, that bud and bloom forth brings,
With green hath clad the hill and eke the vale;
The nightingale with feathers new she sings;
The turtle to her make hath told her tale.
Summer is come, for every spray now springs;
The hart hath hung his old head on the pale;
The buck in brake his winter coat he flinges;
The fishes flete with new repaired scale.
The adder all her slough she slings;
The swift swallow pursueth the flies scale;
The busy bee her honey now she mings;
Winter is worn that was the flowers bale.
And thus I see among these pleasant things
Each care decays, and yet my sorrow springs.

51 Lee, S., "The Elizabethan Love Sonnet", en C.H.E.L., vol. 6 p. 248.

52 El soneto de Sidney:

My true love hath my heart and I have his,
By just exchange, one for the other given;
I hold his dear, and mine he cannot miss;
There never was a better bargain driven.
His heart in me keeps me and him in one,
My heart in him his thoughts and senses guides;
He loves my heart, for once it was his own;
I cherish his because in me it bides.
His heart his wound received from my sight;
My heart was wounded with his wounded heart,
For as from me on him his hurt did light
So still methought in me his hurt did smart;
Both equal hurt, in this change sought our bliss:
My true love hath my heart and I have his.

53 El soneto de Sidney:

Come sleepe, [^]o sleepe, the certaine knot of peace,
The baiting place of wit, the balme of woe,
The poor mans wealth, the prisoners release,
Th'indifferent Iudge betweene the high and low;
With shield of prooffe shield me from out the prease
Of those fierce darts, dispaire at me doth throw:
O make in me those ciuill warres to cease;
I will good tribute pay if thou do so.
Take thou of me smooth pillowes, sweetest bed,
A chamber deaf to noise, and blind to light:
A rosie garland, and a wearie bed:
And if these things, as being thine in right,
Move not thy heavy grace, thou shalt in me,
Livelier than else-where Stellas image see.

54 Para todo este problema véase el libro de Fowler, A., Triumphal Forms. Structural Patterns in Elizabethan Poetry.

55 Resumo algunas acotaciones de Lewis, C., op. cit. pp.492-493: es mi única fuente para los dos poemas.

56 El soneto de Daniel:

Let others sing of knights and paladins
In aged accents and untimely words;
Paint shadows in imaginary lines,
Which well the reach of their high wits records:
But I must sing of thee, and those faire eyes.
Authentic shall my verse in time to come,
When yet th'unborne shall say, 'Lo where she lies,
Whose beauty made him speak that else was dumb.
These are the arks, the trophies I erect
That fortify thy name against 'old age;
And these thy sacred virtues must protect
Against the dark, and time's consuming rage.
Though th'error of my youth in them appear,
Suffice they show I lived and loved thee dear.

57 El otro soneto de Daniel:

Care-charmer sleep, sonne of the sable night,
Brother to death, in silent darkness borne:
Relieve my languish, and restore the light,
With darke forgetting of my cares returne.
And let the day be time enough to mourne
The ship wrack of my ill aduentied youth:
Let waking eues suffice to waile their scorne,
Without the torment of the nights vntruth.

Cease dreames, th'Images of day desires,
To modell forth the passions of the morrow:
Neuer let rising Sunne approue you liers,
To adde more griefe to aggrauate my sorrow.
Still let me sleep, imbracing clouds in vaine,
And neuer wake to feele the daies disdaine.

- 58 En términos de un análisis específico es claro que las apreciaciones genéricas se relativizan y corrigen. C. S. Lewis dice de Delia: "It offers no ideas, no psychology, and of course no story: it is simply a masterpiece of phrasing and melody". (op. cit. p. 491). Pero R. Tuve reserva para el soneto comentado la denominación de "pre-Metaphysical". En el breve análisis se destaca el carácter de lo sensorio como soporte de ideas generales, y se aparta de lo meramente sensorio en expresiones tales como day's disdain, day desires, night's untruth. "One's pleasure in the surprise of the adjuration to sleep that it should restore the light depends on a simultaneous apprehension (not possibly sensuously but only logically) that darkness is a quality of night and lightness is an attribute of carelessness". (op. cit. p.168)
- 59 Cfr. Sypher, W., Four Stages in the Renaissance Style, p. 109. Es mi fuente para el soneto.
- 60 Sigo en esto las orientaciones de R. Tuve, op. cit. pp. 69 y ss.
- 61 El soneto de Drayton:

Since ther's no helpe, Come let vs kisse and part,
Nay, I haue done: You get no more of Me,
And I am glad, yea glad withall my heart,
That thus so cleanly, I my Selfe can free,
Shake hands for euer, Cancel all our Vowes,
And when we meet at any time againe
Be it not seene in either of our Browes,
That We one lot of former Loue retayne;
Now at the last gaspe of Loues latest Breath,
When His Pulse fayling, Passion speechlesse lies,
When Faith is kneeling by his bed of Death,
And Innocence is closing vp his Eyes,
Now if thou would'st, when all haue giuen him ouer,
From Death to Life, thou might'st him yet recouer.

- 62 Se puede ponderar este afán en el siguiente soneto, que por otra parte muestra un considerable despojamiento de complicaciones expresivas en favor de una sencillez y coloquialidad que sólo al final deja paso a un mayor encendimiento y exaltación, seguramente logrados por la forma plural our que reúne a los interlocutores:

One day I wrote her name upon the strand,
But came the waves and washèd it away:
Again I wrote it with a second hand,
But came the tide, and made my pains his prey.
Vain man, said she, that dost in vain assay,
A mortal thing so to immortalise,
But I myself shall like to this decay,
And eke my name be wiped out likewise.
Not so (quod I), let baser things devise
To die in dust, but you shall live by fame:
My verse your virtues rare shall eternise,
And in the heavens write your glorious name.
Where whenas death shall all the world subdue,
Our love shall live, and later life renew.

- 63 Otro soneto de Spenser:

Sweet is the Rose, but growes upon a brere,
Sweet is the Iunipere, but sharpe his bough,

Sweet is the Eglantine, but pricketh nere;
Sweet is the Firhloome, but his braunches rough.
Sweet is the Cypresse, but his rynd is tough,
Sweet is the nut, but bitter is his pill;
Sweet is the broome-flowre, but yet sowre enough;
And sweet is Moly, but his root is ill.
So euery sweet with soure is tempred still,
That maketh it be coueted the more:
For esaie things that may be got at will,
Most sorts of men doe set but little store,
Why then should I accoumt of little paine,
That endlesse pleasure shall vnto me gaine.

64 Otro soneto de Spenser:

Like as the Culver, on the bared bough,
Sits mourning for the absence of her mate;
And, in her songs, sends many a wishful vow
For his return that seems to linger late;
So I alone, now left disconsolate,
Mourn to myself the absence of my love;
And, wandering here and there all desolate,
Seek with my plaints to match that mournful dove.
No joy of aught that under heaven doth hove
Can comfort me, but her own joyous sight
Whose sweet aspect both God and man can move,
In her unspotted pleasance to delight:
Dark is my day, while her fair light I miss
And dead my life that wants such lively bliss.

65 El soneto de Desportes (Diane, 43)

Solitaire et pensif, dans un bois écarté
Bien loin du populaire et de la tourbe espesse,
Je veux bastir un temple à ma seule déesse,
Pour apprendre mes vœux à sa divinité.
Là, de jour et de nuit, par moy sera chanté
Le pouvoir de ses yeux, sa gloire et sa hauteesse;
Et devout, son bon nom j'invoqueray sans cesse,
Quand je seray pressé de quelque adversité.
Mon œil sera la lampe et la flamme immortelle,
Qui me va consumant, servira de chandelle:
Mon corps sera l'autel, et mes souspirs les vœux.
Par mille et mille vers je chanteray l'office,
Puis, épanchant mes pleurs et coupant mes cheveux,
J'y feray tous les jours de mon cœur sacrifice.

Y el de Spenser (Amoretti, 22)

This holy season fit to fast and pray,
Men to devotion ought to be inclynd:
therefore, I lykewise on so holy day,
for my seet Saynt some service fit will find.
Her temple fayre is built within my mind,
in which her glorious ymage placed is,
on which my thoughts doo say and night attend
lyke sacred priests that never thinke amisse.
There I to her as th'author of my blisse,
will builde an altar to appease her yre:
and on the same my hart will sacrifice,
burning in flames of pure and chaste desyre,
The which vouchsafe O goddesse to accept,
amongst thy dearest relicks to be kept.

P A R T E I I : L O S S O N E T O S D E S H A K E S P E A R E

So all my best is dressing old words new
(soneto 86 v.11)

CAPITULO IV: LOS SONETOS DE SHAKESPEARE

1. Introducción

Toda introducción a los sonetos de Shakespeare, textos que según los modernos cómputos bibliográficos han recibido la atención de los estudiosos en una cantidad sólo superada por Hamlet, debe referirse, directa o colateralmente, a ciertos aspectos que son exteriores al poemario. Ni las ediciones eruditas, ni las de divulgación, ni la crítica de orientación simbólica, ni la de orientación estructural, marginan las reseñas sobre la identidad del poeta rival, la fecha de composición, etc., por más que en varios casos les otorguen a estos problemas distintos grados de importancia. Una división grosera de este conjunto de problemas permitiría la siguiente bipartición; 1) aspectos significativos en la apreciación de la colección en tanto poesía; 2) aspectos circunstanciales que no agregan nada a la experiencia estética nacida del contacto con los textos.

Así, la ponderación de los ciento cincuenta y cuatro sonetos de acuerdo con un posible plan narrativo o argumental -de la cual se desprendería en forma casi obligada la preocupación acerca del orden de los poemas- se acerca más a la corriente 1) que el problema de la identidad de la dama morena, del joven amado, etc. La primera inclinación puede ser responsable de una apreciación correcta o equivocada in toto; mientras que la segunda no hace más que concesiones a lo que L.C. Knights denomina "the superior attractiveness of gossip" 1.

Otro problema, el de las fechas, cabalga en cierto modo sobre las ramas mencionadas, pues si bien es cierto que la datación no importa para una penetración más sensible en la experiencia lírica, no es menos cierto que colabora en la formación de criterios eficaces, toda vez que parece universalmente aceptado el concepto de una evolución del estilo y de la cosmovisión shakespearianos.

Unidas a la mayor o menor preponderancia de estos problemas van naturalmente las dispares direcciones de la crítica antigua y

moderna, sobre las cuales conviene informar resumidamente. Haré poco o ningún caso de aquellas ponderaciones que no me parezcan relevantes para el estudio de los poemas como obras eminentemente sustentadas en el lenguaje.

2. Datación

Sobre la base de la enumeración de las estaciones que se ofrece en el soneto 104 M.A Fort establece que la fecha de este soneto corresponde a abril o mayo de 1596, aserción que se confirmaría por medio de los sonetos de "ausencia" : 27, 28, 43-53, 97-99. 2 Las fechas de iniciación del ciclo oscilarían entre 1592 y 1593, pero con seguridad ^{se} incluiría los años 1594 y 1595, Coincide aproximadamente con esta datación E. Hubler. 3

El problema se complica por la voluntad de hallar un desarrollo argumental lógico en Derek Traversi, quien asegura que el tiempo de composición debe de haber sido extenso, y que sólo tardíamente habrían sido reunidas las piezas por el autor con la intención de ordenarlas. 4 Dover Wilson propone fechas tempranas para los sonetos, igual que para Venus and Adonis y The Rape of Lucrece. 5 Sobre bases parecidas, a saber, presencia de formas similares al soneto en Love's Labour's Lost, A Midsummer Night's Dream y Romeo and Juliet se pronuncia el editor Peter Jones. 6 No puede obviarse la polémica en torno del soneto 108, respecto de las profecías anunciadas y la mención de la palabra "luna": para algunos se refiere a la disposición de la Armada Invencible (1588) en forma de media luna; para otros, a un peligro que habría acechado a la reina en 1601; y para otros, a su muerte (1604). Patrick Cruttwell señala los sonetos de Shakespeare como el mejor indicador de un intercambio generacional alrededor de la década del 90. 7 Bien que la posición de Traversi expande notablemente el período de tiempo posible de composición, lo cierto es que en términos generales se aceptan fechas tempranas, el último decenio del siglo XVI. El término ante quem sería 1599, cuando aparecen en The Passionate Pilgrim dos sonetos de la colección de Shakespeare en edición pirata. Por otra parte en 1598 Francis Merer, en Palladis Tamia habla de "Shakespeare's sugared sonnets", así que algunos circulaban ya para esa fecha. Si esto implica un

Shakespeare inexperto o vacilante frente a la lengua es algo sujeto a prolongada discusión, y es en última instancia el tema de este estudio.

3. Autoría

Los sonetos aparecieron en el año 1609, pero la edición no fue aprobada ni autorizada por el autor (Shakespeare). La crítica no vacila demasiado en atribuir los sonetos al dramaturgo nacido en Stratford-on-Avon. No he visto muy defendida la tesis de que cada inicial de la dedicatoria corresponda a cada uno de los implicados como "personajes" en la serie de ciento veintiséis sonetos, en cuyo caso la autoría sería doble o conjunta. 8

4. Dedicatoria

La dedicatoria del conjunto de sonetos reza así: TO. THE. ONLIE.
BEGETTER. OF. / THESE. INSUING. SONNETS. / MR. W.H., ALL. HAPPINESSE.
/ AND. THAT. ETERNITIE. / PROMISED. / BY. OUR. EVER. LIVING. POET. /
WISHEETH. / THE. WELL-WISHING. ADVENTURER. IN. SETTING. / FORTH. / T.
T. Cada barra implica un cambio de renglón, y la disposición tipográfica afecta la forma de triángulos encimados invertidos, cuyos vértices inferiores son las palabras BY y FORTH.

Algunos autores, haciéndose eco de la multiplicidad de significados posibles, han juzgado que Thomas Thorpe, a quien corresponden las iniciales postreras, inventó un conjunto de frases ordenadas a producir interpretaciones discordantes pero válidas. Las maneras posibles serían: "Thomas Thorpe, el bien intencionado editor (o bien, 'esperanzado en el éxito') desea al único inspirador de los siguientes sonetos, Mr. W.H. toda (all) la felicidad y la fama eterna prometida al Bello Joven..." (la felicidad y la fama que se prometen al final de los sonetos 18 y 19). La otra versión sería: "Thomas Thorpe ...etc., editor, desea al único procurador ('proporcionador' 'promotor') de los siguientes sonetos, Mr. W. Hall, la felicidad y la eternidad..." que se prometen en el final de los sonetos 16 y 17 a aquél que engendra hijos. (Cfr. Fort, op. cit. p.26) De todos modos no parece errónea la advertencia de Peter Jones, a saber, que W. H. puede no ser en absoluto la persona a quien Shakespeare dedicó los sonetos, sino la persona a quien Thorpe dedicó la edición:

un enorme bagaje de discusiones se precipita por tierra una vez asentado este principio. (op. cit. p. 28) Queda entonces en claro que el significado de la palabra begetter es el que presenta mayor dificultad interpretativa en esta dedicatoria. También ofrece inconvenientes el grupo setting forth: 'editar' o también 'partir de viaje'. De todos modos, y sólo a título anticipatorio de una interpretación que juzgo demasiado importante para obviarla, llamo la atención sobre la distribución triangular o piramidal del texto impreso lo que no dejaría de tener relación con el orden y distribución de los sonetos.

5. Destinatario

Innumerables conjeturas ha despertado el afán de averiguar quién fue W.H.. En la abreviatura Mr puede leerse tanto mister como master y de allí hay quienes han desdeñado la teoría del origen aristocrático de W.H. (por ejemplo Oscar Wilde en The Portrait of Mr. W.H.) También se ha pensado en una especie de trasposición que haría de la reina Isabel, a la manera de una amazona, la destinataria de los poemas. Esta teoría no prospera, como tampoco la de que W.H. pudiera referirse a William Himself. Los candidatos más firmes para identificar a W.H. son William Harvey, William Hatcliff, William Herbert, e, invirtiendo el orden de las iniciales, Henry Wriothesly, conde de Southampton. Entre éstos los dos últimos parecen ser los más seguros. Si me detengo en esta cuestión es mucho más para dar una idea completa de la dedicatoria que para dilucidar la maraña biográfica. Por igual motivo omito completamente la investigación acerca de las demás identidades.

6. Orden

La crítica ha incursionado más de una vez por los sonetos de Shakespeare con el afán de ordenar los sonetos de una manera más coherente y sometida a ciertas secuencias argumentales. Ninguno de estos intentos es plenamente convincente, y en todo caso suscita un número de lagunas parecido al de aquéllas que soluciona. Dover Wilson lo ha intentado en su edición de los sonetos (Cambridge, 1966) y Brents Stirling es autor de un concienzudo reagrupamiento.

9 No parece que hubiera suficientes razones para que el editor pirata de 1609 respetara un orden, y ni siquiera que el autor inven-

tara ordenamiento alguno en poemas que, al menos en parte, tendrían carácter circunstancial.

Contraría esta afirmación el hecho de que aquellos grupos que poseen una cierta línea argumental (la dama robada, sonetos 39-43); la dama morena, (sonetos 127-152; el poeta rival, sonetos 78-87) reúnen las condiciones de una plausible secuencia cronológica (cfr. Fort, op. cit. p.81). Ofrece reparos el hecho de que la serie se clausura con los sonetos 153 y 154, que parecen los más "débiles" del conjunto (cfr. Peter Jones, op.cit. p.13) 10.

Es en este campo donde aparece importante el trabajo de Fowler ya citado (cfr. Nota 54 de Parte I): en primer lugar, debe recordarse que el texto de los sonetos aparece en conjunto con otro poema, A Lover's Complaint, circunstancia muchas veces desdeñada por quienes desacreditan la autoría de Shakespeare respecto de este poema. En segundo lugar, hay ciertas palabras que pueden suscitar claves para el ordenamiento. Por de pronto hay tres sonetos que no responden al esquema de catorce pentámetros. El soneto 99 tiene quince versos; el 126 es un duodenario de pareados, y el 145 está compuesto de tetámetros. Es singular que al soneto 126 se le atribuya la importancia de cerrar la secuencia destinada a W.H. pero que no se repare en los otros sonetos irregulares. Respecto del soneto 99 se dice que ha sido un ensayo que el poeta no reacomodó para eliminar el verso sobrante. El 145 es desdeñado como una especie de invención "galante".

Como el soneto 136 pide que en el conjunto no se lo considere, Fowler lo descarta, y obtiene así un total de 153, número prestigiado por la referencia evangélica de Juan, 21, 11, pues el número de peces es símbolo del número de los elegidos. El agrupamiento 153 se puede hacer a la manera pitagórica formando un triángulo equilátero de diecisiete piezas de lado. En la porción superior de este triángulo los sonetos irregulares son equidistantes. He aquí la representación espacial de Fowler:

154
 152 153
 149 150 151
 145 146 147 148
 140 141 142 143 144
 133 134 135 (136) 137 138 139
 126 127 128 129 130 131 132
 118 119 120 121 122 123 124 125
 109 110 111 112 113 114 115 116 117
 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108

La mención de las pirámides está en el soneto 123, v. 2

Thy pyramids built up with newer might

La forma piramidal, obeliscus, es la más característica de los monumenta, tema al cual se refiere el soneto 55. Por otra parte el soneto 104 habla de un período de tres años. Fowler cita a Pietrus Bungus (Numerorum Mysteria, Bérghemo, 1591) para interpretar el número diecisiete, que es una suerte de perfección lograda por la suma de los Diez Mandamientos más los Siete Dones del Espíritu Santo. La interpretación teológica tendría que ver con el vocabulario religioso que parece caracterizar a los sonetos. La omisión de los tres sonetos irregulares daría, sumada a la exclusión del soneto 136, 150, que es el número de los Salmos, el cual descompone Bongo en 3 x 50 para simbolizar la Trinidad.

El soneto 52 habla de long year (v.5) , y el duplo de este soneto, es decir, el 104, es el que recapitula la relación entre el poeta y el joven en el orden de las estaciones, de manera que también la secuencia temporal tendría una estructura simétrica, aunque no exacta, porque de 104 a 154 van cuarenta y nueve piezas, y no cincuenta y dos, (1-52; 52-104). También a esto responde Fowler, porque a continuación del soneto 126 hay dos espacios tipográficos libres en la edición original. Habitualmente se dice que el editor ha querido indicar que al envoi le faltaban dos versos para completar la estructura del soneto. Pero como el soneto 77, en referencia a una posible libreta que el poeta ha regalado al joven dice que lo que su memoria no pueda retener lo "escriba en estos espacios vacíos" (v.10), Fowler piensa que esos espacios deben agregarse tras el soneto 126, con lo que se obtienen cincuenta y dos piezas también en la tercera sección de la pirámide, aunque agregando el desechado soneto 136. La estructura trunca del soneto 126 tiene otra evidencia interna, porque el soneto 125, su precedente, dice

Or laid great bases to eternity
Which proves more short that waste or ruining? (vv.3-4)

También hay evidencias para el supernumerario soneto 99, porque dice

In my love's veins thou hast too grossly dyed (v.5)

De esta manera el soneto 99 inauguraría un triángulo cuyo vértice sería el soneto 154 (ver gráfico de la p. anterior), y tendría diez sonetos por lado como para simbolizar la perfección.

Si se suman los blancos tipográficos que siguen al soneto 126 al conjunto de sonetos, entendiéndolos como estrofas separadas, y a las cuarenta y siete estrofas de A Lover's Complaint, se obtienen doscientas tres estrofas, cuyo centro exacto es el soneto 102, mientras que si no se cuenta A Lover's Complaint el centro de la colección es el soneto 76. Entre estos dos centros posibles, es decir, entre el 76 y el 102 hay veintiséis sonetos, que multiplicados por catorce (o sea el número de versos) da 364. Por eso el poeta agregaría un verso al soneto 99, lo que da un total de 365, el número de días en el año. Por otra parte 'triángulo' y 'pirámide' guardan relación de sinonimia en el Renacimiento.

Como dije anteriormente, y como dice claramente Fowler, estos estudios numerológicos, avalados por una vieja tradición, no dicen nada sobre el contenido poético de las piezas; pero si me detengo en reseñar el trabajo es porque sirve para corregir las interpretaciones que todo lo fundan en el azar. Fowler tiene el mérito de no alterar ni siquiera mínimamente el orden del original, y aduce técnicas compositivas de indiscutible peso tradicional a partir de la Antigüedad y cultivadas en la Edad Media.

7. Reseña crítica

En términos genéricos puede decirse que las corrientes antagónicas respecto de los sonetos de Shakespeare son las siguientes. 1) La que ve en los sonetos la manifestación de experiencias vitales del propio Shakespeare. 2) La que excluye de la consideración la necesidad de una aventura personal previa. Como cuestión anterior a estas dos posiciones se plantea la necesidad de aclarar, como largamente han hecho los estudiosos, que la palabra love es empleada en el lenguaje isabelino indistintamente tanto para las relaciones amo

rosas heterosexuales como para la amistad o reverencia hacia el patrón. Este debate, según Auden, se ha convertido en piedra de toque para distinguir a aquéllos "who love poetry for its own sake and understand its nature", de aquéllos "who only value poems either as historical documents or because they express feelings or beliefs of which the reader happens to approve". 11 Los sonetos no serían por consiguiente una secuencia (por lo menos argumentalmente) planteada. De todos modos la aserción de que Shakespeare los escribió a la manera de un diario sólo para sí mismo (p. XIX en el libro de Auden) permite barruntar que Auden recibe influencias de la inclinación biográfica.

La posición antibiográfica es clara en Grierson:

I am not subscribing to the late Sir Sidney Lee's thesis that Shakespeare's Sonnets were imitations of translations, or wishing with some of his clerical admirers, to deny the licence of Donne's youth; but I suspect that Shakespeare could exploit experience poetically and dramatically without strict adherence to fact... 12

Como se ve, esta posición se hace fuerte sobre todo en la dramaturgia de Shakespeare, carácter que lo distingue del resto de los autores líricos, y que le permitiría objetivar con mayor maestría situaciones imaginadas. Pero también la posición que sugiere una simple ejercitación literaria por parte de Shakespeare, enfáticamente sustentada por Sidney Lee,

The full story of the Elizabethan sonnet is, for the most part, a suggestive chapter in the literary records of plagiarism. 13

ha merecido adeptos. Kenneth Muir, en cambio, dice:

... whether the story of the sonnet is fact or fiction one never gets the impression that Shakespeare wrote them as literary exercises. 14

Podría agregarse la consideración de R. Tuve acerca de una conciencia renacentista que confiere universalidad a la poesía respecto de la historia, y por ende manifiesta renuencia a revelar lo exclusivamente "personal" (pp. cit. p. 246).

Dignas son de notar las apreciaciones de C.L. Lewis, muy llenas de sentido común:

The reader was to seek in a sonnet not what the poet felt but what all men felt [...]. A good sonnet (mutatis mutandis and salva reverentia) was like a good public prayer [...]

For this reason, and for another which will appear presently, it matters very little which sonnets are translations ...

I hope no reader will take this to mean that sonnets are 'literary exercises'. We are not assuming that the sonneteer was never in love any more than we are assuming that all who compose liturgies are infidels [...] A pianist plays scales; a painter makes a study of a foreshortened foot which is not intended even to form part of a complex picture. But does any man write a verse without at least the momentary hope and intention of producing a poem which will be delightful, even immortal for its own sake? (op. cit. pp. 491-493)

Un importante crítico continental, H. Fluchère, también se pronuncia por la crítica interna:

Toute explication biographique de cette oeuvre (i.e. los sonetos) ne peut être que conjecturale et hasardeuse [...] Le mystère n'est pas de savoir si Shakespeare a été trompé, mais pour quois, s'il l'a été, il s'est exprimé en de tels accents.
15

La posición de Saintsbury, al adscribir "parte" de los sonetos a la experiencia efectiva es cautelosa:

The Sonnets, then, are great poetry, that is to say, in a certain sense, great fiction; and they are intense expression of feeling, that is to say, in another sense, great facts. 16

Y para terminar, otra vez Kenneth Muir:

A lyrical poem written in the first person may seem to be the direct expression of the poet's personal feelings, but even here there is always a process of selection, of modification, of dramatisation, and it is therefore, unsafe to rely on them for biographical facts. 17

Se entra por tanto en una verdadera tierra de nadie en la que se debaten los lectores y los estudiosos de la poesía lírica: la posibilidad de una traducción incoercible de la experiencia personal del poeta, o la posibilidad de una objetivación por medio de la palabra, discusión que hasta cierto punto se ha tenido en cuenta en la primera parte de este trabajo. Algunos especuladores quieren a toda costa aventar la posibilidad de una inclinación aberrante de parte del poeta. En un libro relativamente moderno se pueden apreciar a qué extremos conduce el afán de esclarecer el misterio:

Even if the Sonnets were 'literary exercises', they would reflect facets of Shakespeare's own experience. You cannot write poems about being in love with a man until you have been in love with one; and if you have not you would not wish to write about it. 18

La división que he hecho es tajante sólo por finalidades metodológicas. Las citas serían interminables y es obvio que cada posición se ve complicada por infinidad de matices.

El segundo eje del debate, aceptado que el primero esté representado por la relación biografía-poesía, es el de la ubicación de los sonetos entre las especies y géneros tradicionales. Hay una aproximación narrativa o argumental: es la que trataría de "reconstruir" una historia a través de los sonetos, aunque inevitablemente tropieza con poemas que no encajan en el engranaje.

Partiendo de la base de que el soneto como forma cerrada y tectónica no es en principio la adecuada para la relación, y del hecho de que Shakespeare parece manejar el arte de contar en sus poemas lírico-narrativos y en las partes épicas de sus obras, la otra aproximación, la lírica, entiende ver en cada poema una unidad que registra la multiplicidad de "voces" con que se manifiesta el sentimiento amoroso en distintas revelaciones, junto con invectivas, lamentos, reflexiones, etc.

Finalmente, quienes hacen hincapié en el estro dramático del autor de King Lear y de Macbeth, ven en los sonetos oposiciones y desdoblamientos propios de quien es capaz de crear personajes plausibles.

Personalmente creo que lo dramático se halla entrañado más en la preñez evocadora del lenguaje poético que en la objetivación de los personajes, y en última instancia considero que ambas aperturas son conciliables. En este orden intervienen, como es lógico, matices y componendas:

The Sonnets can be interpreted as a drama. They have action and heroes. The action consists of lyrical sequences which slowly mounts to a tragedy. 19

En cambio:

They very seldom present or even feign to present passionate growth growing and changing in the heat of a situation; they are not dramatic. The end of each is in view from the beginning, the theme already chosen. 20

La aproximación expuesta en Palladis Tamia que habla de sonetos "azucarados" o "edulcorados" no deja de sugerir que el crítico habría tenido a la vista los sonetos más próximos al estilo petrarquesco.

Saltando un gran período de ediciones que intentan sustituir el pronombre masculino por el femenino en la primera serie de sonetos

(1-126), el otro hito significativo lo marca Malone en 1780.

Pero sin duda alguna la polémica mayor se da con el Romanticismo ya que Dryden, Pope y el Dr. Johnson se referían a los sonetos de una manera genérica. Wordsworth llama a los sonetos dedicados a la dama morena "abominably harsh, obscure, and worthless", y a los otros les achaca "sameness, tediousness, quaintness and elaborate obscurity". Los sonetos serían para Wordsworth claves del alma del autor. De esta posición se burlará Browning. Coleridge, en 1817 y en 1833, defiende firmemente la tesis de que el amor ha sido hacia una mujer y exalta el tono apasionado que según él tienen algunos sonetos. En el ámbito dramático los juicios de Coleridge son responsables de la formulación del pensamiento crítico alemán acerca de Shakespeare en la última parte del siglo XVIII. Lessing, Herder y Schlegel llaman la atención esencialmente sobre el dramaturgo y su capacidad de diseñar personajes con hondura filosófica. Se va gestando de esa manera el colosal aparato interpretativo alrededor de Hamlet, que por supuesto no interesa reseñar ahora.

En 1796 A.W. Schlegel consideraba valiosos los sonetos porque estaban inspirados en un verdadero amor y amistad; por eso habla de "notorias confesiones de sus errores juveniles". 21

El siglo XIX parece haberse preocupado por delinear la personalidad de Shakespeare, y a esa preocupación afluyen también los esfuerzos de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, durante muchos años de este período parece que el dramaturgo hubiera recibido más atención que el poeta, si provisoriamente se acepta esta difícil partición. H. Heine señalaba en 1838 el registro de circunstancias personales revelado en los sonetos. Sidney Lee ya ha sido visto en sus apreciaciones acerca de los poetas isabelinos. Pero si en 1897, en la English Edition of the Dictionary of Natural Biography se inclinaba por la interpretación biográfica de los sonetos, en la edición americana de la misma obra declara que los sonetos son "ejercicios literarios". Sidney Lee agrega un elemento importante a los estudios al integrar a Shakespeare en una tradición de la cual no se separaría en absoluto. Este extremo no es por supuesto confiable, toda vez que en Shakespeare se hallan verdaderos rasgos distintivos.

pero a Lee debe reconocérsele que llame la atención sobre los predecesores de Shakespeare en el campo lírico. Lee desconoce la entidad de los sonetos más "personales" de Shakespeare: así, respecto del famoso soneto 129 sobre la lujuria, dice que se trata de un tópico estereotipado, del mismo modo que el casamiento de verdad y belleza en otros sonetos es para Lee un tema de la Antigüedad remozado por el Renacimiento. Entre otros poetas que lo formulan Lee apunta a Ovidio, Petrarca, Ronsard.

M.J. Wolff, a principios de este siglo, intenta mostrar que Shakespeare sigue el modelo de Miguel Angel en la variante de dirigirse a una mujer en términos masculinos. A esto puede responderse que no hay evidencia de que Shakespeare conociera la obra de Sannazaro y de Giovanni della Casa, los posibles puentes con la tradición italiana que llega a Miguel Angel. En la secuencia, como señala K. Muir, la actitud del poeta frente a W.H. y a la dama morena, como ante sus propios sentimientos, es bastante inconsistente y hasta se sugiere que W.H. sea amalgama de más de un nombre. (op. cit. p.122).

Ya a fines del siglo pasado J.A. Noble destacaba como cosa fundamental en los sonetos, no el pensamiento, sino lo que llamaba "emoción intelectualizada", "la encarnación de la emoción pura [...] en un cuerpo simbólico o situacional que es suministrado por el intelecto". Véase en estas palabras el intento de apuntar a un conocimiento simbólico en los sonetos, con lo que se anticipa Noble a algunas interpretaciones contemporáneas, por ejemplo, la de Wilson Knight. 22

En 1905 Lytton Strachey en un artículo del Spectator también proponía el desplazamiento de interés desde la identidad de W.H. a la poesía misma. Stephan George mostraba en 1908 con total claridad que a pesar de nuestra costumbre de mirar toda poesía como romántica, los sonetos de Shakespeare son a-románticos o no-románticos.²³

Los estudios a partir de 1920 parecen volcarse decididamente a los aspectos textuales, o por lo menos, a dejar de lado la compulsión de las circunstancias biográficas. Por ejemplo A Survey of Modernist Poetry (1926) incluye el artículo de Robert Graves y Laura

Riding: "William Shakespeare and E.E. Cuning: A Study in Original Punctuation and Spelling". La valoración de la ambigüedad como método del lenguaje poético se halla en el famoso libro de William Empson, Seven Types of Ambiguity (1930). John Crowe Ransom procura desentrañar estilos diferentes en los sonetos en Shakespeare at Sonnets (1938). Del año 1935 es el famoso libro de Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery and What it Tells us, que tantas presuntas preferencias y obsesiones del alma de Shakespeare pondría de manifiesto, aunque resulta dudoso el método estadístico e informa poco acerca del empleo concreto de las imágenes en la obra. 24 Un trabajo más reciente, perteneciente a Winifred Nowotny, muestra a través del análisis que la imagería tampoco es lo más importante, y en cambio otorga preponderancia a los elementos formales. 25

El libro de Wolfgang Clemen, Shakespeare Bilder, ihre Entstehung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. Mit einem Ausblick auf Bild und Gleichnis im elisabethanischen Zeitalter (1936) da mayor importancia al aspecto funcional de las imágenes, que C. Spurgeon descuida. 26 Estos trabajos parecen cimentar una base de estudio de las imágenes y metáforas como verdadero núcleo poético, que es la dirección de los New Critics. En todo caso los trabajos relativos a las imágenes deben completarse con la lectura del libro de Edward A. Armstrong, Shakespeare's Imagery. A Study of the Psychology of Association and Inspiration (1946), cuyo subtítulo declara la dirección del estudio. En cambio adjudico poco valor a las biografías noveladas, como la de Frank Harris (la edición argentina se llama El hombre Shakespeare y su vida trágica, Losada, 1949), pues el intento de hallar rasgos de Shakespeare en Hamlet, Ricardo II, etc, a tuerzas o a derechas, resulta casi intolerable.

En las antípodas se situaría un trabajo publicado por primera vez en el año 1946, perteneciente a L.C. Knights. El título, "How Many children had Lady Macbeth?" es suficientemente ilustrativo respecto del hallazgo de cosas irrelevantes desde el punto de vista estructural, aunque en este trabajo no se refiere precisamente a los sonetos. Ataca Knights la aparente desmesura de la indagación psicológica de los personajes, casi con total prescindencia de la obra como poema, es decir, como realización por medio de palabras.

Intentos de precisar estas direcciones se ven en trabajos posteriores, como por ejemplo "Hamlet, the Prince or the Poem?" (1964), de C.S. Lewis. 27 De 1950 es el trabajo de T.W. Baldwin, The Literary Genetics of Shakespeare's Poems, importante para quien quiera estudiar la incidencia de la retórica en la poesía del isabelino, aunque K. Muir señala la presencia de un cierto dogmatismo en la posición de Baldwin. Aunque no es un libro consagrado a la lírica de Shakespeare, importa mencionar, por sus frecuentes referencias a los sonetos, el trabajo de Ifor Evans, The Language of Shakespeare's Plays (1952). Evans examina el camino de depuración que se advierte en ciertas críticas que formulan los mismos personajes de las obras al habla pedante o rebuscada, por ejemplo en Love's Labour's Lost. El proceso de ajuste del lenguaje a la acción y a los personajes, el ritmo de lo abstracto y lo concreto, la herencia de Spenser, de Lyly y de Marlowe, el lenguaje elíptico, el retórico, el paródico, el simbólico, son estudiados por Evans con minuciosa apoyatura textual.

Del año 1955 es el libro de Wilson Knight, The Mutual Flame, suscitante como todos los de este autor, que sigue la obra de Shakespeare con particular atención y con renovadas perspectivas, expuestas sobre todo en The Wheel of Fire, acaso el más conocido de sus estudios. Como los otros trabajos de Wilson Knight, The Mutual Flame tiene la virtud de ver los sonetos en sus relaciones con las demás obras, en este caso particularmente con A Lover's Complaint y The Phoenix and the Turtle, como también los otros dos poemas narrativos. Permítaseme copiar esta breve cita como síntesis del pensamiento expuesto, aún a riesgo de parcelarlo:

The creative consciousness is bisexual; otherwise there could be no creation; and in representing the poet's engagement with both sexes, the sonnets describe steps on the path towards creative integration. (The Mutual Flame, p. 33)

Wilson Knight propone la consideración de los textos de Shakespeare como depósito de un vital y cambiante simbolismo: la oposición música-tempestad como eje vertebrador de toda la producción shakespeariana (cfr. The Shakespearean Tempest) unida a sus conocimientos prácticos derivados de su actividad teatral (cfr. Principles

of Shakespearean Production) hacen de las obras de Wilson Knight hitos inexcusables en el conocimiento bibliográfico de Shakespeare.

Las diferencias entre Shakespeare y sus predecesores y el acento sobre su condición dramática para penetrar en los sonetos, se ve en la obra de Patrick Cruttwell, The Shakespearean Moment and Its Place in the Poetry of the Seventeenth Century (1954). Alrededor de esos años se registran los estudios de G.K. Hunter "The Dramatic Technique of Shakespeare's Sonnets" (1953), y de E. Hubler, The Sense of Shakespeare's Sonnets (1952). Hunter compara los sonetos de Shakespeare con los de sus contemporáneos para insistir en la proyección más universal de los sonetos shakespearianos. Hubler estudia relaciones temáticas y formales, y culmina con un apéndice en el que retoma el viejo debate referido a la homosexualidad, apuntalándolo con las conclusiones de la moderna psicología.

En 1956 el libro de J.W. Lever, The Elizabethan Love Sonnet, presenta un estudio de la tradición del soneto en el que efectúa fecundas comparaciones entre los sonetos de Wyatt, Surrey, Sidney y Spenser, con posibles modelos de Petrarca, Tasso, Desportes, etc. En cambio, según Lever, no podría estudiarse una filiación de los sonetos de Shakespeare respecto de otros modelos: los sonetos de Shakespeare mostrarían antes una elaboración personal, que una imitación. La atención sobre los aspectos lingüísticos se ve en M.M. Mahood, "Shakespeare's Word Play: The Sonnets" (1957), trabajo lleno de finas observaciones sobre el punning del poeta isabelino, y también sobre las múltiples asociaciones que subyacen en las palabras. Dos años más tarde Yvor Winters, en "Poetic Styles, Old and New" produce un estudio importante por su carácter más censorio que celebrador: dice Winters que si la actitud servil hacia el patrón es convencional, y Shakespeare la sigue, es ése un punto censurable de la convención que se traslada naturalmente a Shakespeare. Por tanto el poeta no puede ser exculpado por seguir una convención. Winters realiza aplicaciones concretas y abundantes de su teoría.

Otra vez la línea del estudio crítico de la tradición del soneto se advierte en E.T. Prince, "The Sonnet from Wyatt to Shakespeare" (1960). John Kott, en "Shakespeare's Bitter Arcadia" (1964)

vuelve a recalcar el aspecto conflictivo o dramático de los sonetos. Ya he citado el estudio de B. Stirling, The Shakespeare Sonnet Order (1968), que intenta un reordenamiento de los sonetos. El libro de Katharine Wilson, Shakespeare's Sugared Sonnets (1974) sugiere que varios sonetos sean considerados como parodias y otros como imitaciones. C.F. Williamson, en "Themes and Patterns in Shakespeare's Sonnets" (1976) emprende el estudio de los sonetos unidos por similitud temática y se va deteniendo en palabras claves. La indagación temática aparece en B. Leishman, Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets (1961). Leishman también ofrece comparaciones temáticas que arrojan como resultado la disimilitud entre Petrarca y Shakespeare, y el parecido con algunas odas de Horacio, especialmente en cuanto al sentimiento de fugacidad de las cosas.

Tengo noticias de un trabajo breve firmado por R. Jakobson y Lawrence Jones, del año 1970, titulado "Shakespeare's Verbal Art in 'The Expense of Spirit' ". Es un intento de penetración profunda en la estructura del soneto 129, entre cuyos resultados parece que las letras y sonidos del primer verso formarían el nombre familiar del poeta. Kenneth Muir no adjudica gran importancia a este trabajo, que no modifica en lo sustancial a las interpretaciones corrientes (op. cit. p.161). También sé que I.A. Richards se ha referido a esta aproximación en "Jakobson's Shakespeare: The Subliminal Structure of a Shakespeare Sonnet", en Times Literary Supplement, del 28 de mayo de 1970. No he podido acceder directamente a estas fuentes.

El libro de John Baxter, Shakespeare's Poetic Styles (1980), si bien no se dedica al soneto, formula una re-interpretación de los estilos conocidos como "elocuente" y "llano", e indaga por sobre todo las modulaciones de ambos estilos de acuerdo con los personajes y el momento que viven, todo ello en función de la dimensión dramática.

CAPITULO V: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS

1. Advertencia

El ordenamiento metodológico de los sonetos es, como queda dicho, asunto ciertamente arduo. Kenneth Muir, en su estudio sobre los sonetos, va haciendo divisiones aproximadamente temáticas y formando una suerte de bloques cuyas fronteras son a veces sumamente difusas, aunque en ellos intenta dar noticia de los caracteres comunes. Dover Wilson no sigue estrictamente el orden correlativo al exponer el estudio preliminar a su edición Cambridge de los sonetos, por entender que algunas piezas resisten la secuencia presuntamente argumental, y así sugiere lo que él llama "liaison sonnets" entre otros grupos como "The poet goes on a journey", "Farewell Sonnets", etc. Lever, por otras razones, comienza a considerar primero los sonetos de la dama morena y luego los del joven celebrado.

Las agrupaciones que postulo no tienen en absoluto el carácter de precedencia cronológica ni de preeminencia poética, sino que se subordinan estrictamente al tema del presente estudio. Soy consciente de que un esfuerzo clasificador a ultranza puede ser tan artificial, forzado e ingenuo como el intento de respetar ciegamente el orden correlativo de las primeras ediciones. Con esto me adelanto a la objeción de que hay poemas que mejor encajarían en una sección que en otra.

Agrupo según unidades temáticas, pero no desdén considerar además motivos identificables, como el juego ojos-corazón; o la ejemplificación de un procedimiento mental, como la metáfora. Pero en todo caso respeto la configuración del edificio poético a través del lenguaje. Sorprenderán títulos como Amor o Tiempo, que en verdad podrían avasallar toda la serie. En el encabezamiento se verá lo que he tenido en cuenta para proceder a esas denominaciones.

Pero el objetivo de este estudio no es en orden a los temas, sino en orden a un registro de la lengua poética, que por supuesto es absolutamente inseparable del trasfondo conceptual y emocional en el que se origina. Hay, como se ha dicho, secuencias claras e indestructibles en la serie desde el punto de vista argumental; por ejemplo, los sonetos dedicados al poeta rival, los referidos

a la cabalgadura, los referidos a los elementos, a la ausencia, etc. Pero cuando el soneto 8 trata el motivo de la música en referencia al joven amado, me permito interrumpir la secuencia relacionada con la urgencia de fecundación para aludir al soneto 128, que trata el mismo motivo pero referido a la dama morena, porque hay variantes significativas en el orden lingüístico. Lo mismo, por ejemplo, sucede con la metáfora del sol, que está en los sonetos 7 y 33, etc.

Por último, cuando examino el lenguaje lo hago en tanto representa una unidad o totalidad en la que lo morfológico, lo sintáctico, lo semántico y lo fónico no son sino aspectos apropiados a la sistematización pero en inseparable relación unos con otros. Me detengo en aspectos estilísticos, o fónicos, o etimológicos, o de otro orden toda vez que esos aspectos sirvan para clarificar el sentido del texto o desplegar la variedad de tonalidades ocultas o subyacentes.

Empleo como abreviatura de la palabra "soneto" la letra "s."

2. Lírica de exhortación a la fecundidad

Los primeros diecisiete sonetos han sido descriptos como variaciones sobre un mismo tema, a saber, la instancia de parte del poeta a un joven de rara belleza para que procree y de ese modo no se extinga ese singular don de la natura. Si mi aproximación al lenguaje de los sonetos es correcta, se verá como natural conclusión que no tiene importancia debatir si ese tema es o no tópico de arrastre a partir de la Pléiade, si los poetas isabelinos lo han tratado con más o menos frecuencia, o si se trata de cumplidos lisonjeros que caracterizan en esa época las relaciones poeta-patrón.

El s. 1 es visto por Winifred Nowottny como una especie de letanía, en cuanto cada cuarteto presenta una imagen que luego será retomada en los demás sonetos de la serie (op. cit. p.225). Véase por de pronto la expresión beauty's rose (v.2), que ofrece una imagen paradigmática en el conjunto. Resuenan por detrás de la palabra "rosa" sus múltiples connotaciones jerárquicas en el orden sim

bólico, místico, y alquímico, que hacen de su mención una prefiguración de ideas conexas presentes en la serie, como "sol", "rey", etc. La aseveración del primer verso

From fairest creatures we desire increase,
también prefigura un contraste dramático que invade el ciclo hasta por lo menos el soneto 126: la oposición pluralidad (we)-unicidad (beauty's rose). Sirva esta observación tan sólo como apertura de estudio de un buen número de casos que se irán observando.

El contraste del segundo cuarteto (But thou) es doblemente llamativo, no sólo por el antagonismo implícito en la conjunción adversativa, sino porque el pronombre marca la identificación automática de la segunda persona con la rosa, por lo cual ya a la altura del v. 5 se percibe que los caminos analíticos de la comparación en boga -y eso a pesar de que se está tratando de uno de los sonetos llamados "sugar'd" -han sido cancelados en pro de una unidad inquebrantable: Thou = Rose, como símbolo de la generación más elevada de la naturaleza. En este juego de correspondencias del más alto nivel el segundo cuarteto introduce una unidad semejante: Light's Flame, con lo cual el paradigma rosa se completa con el paradigma luz. El tercer cuarteto, al decir world, reinstala en el orden de la multiplicidad, de manera que si el pronombre we proponía el contraste uno-múltiple en el orden antropológico, el tercer cuarteto lo hace en el orden cósmico y aun temporal por la mención de la primavera (v.11). En muchos sonetos de esta serie se verán las formas del pronombre reflexivo (self) que han de marcar la unicidad absoluta del joven (= paradigma de belleza), es decir, su narcisismo o egolatría.

Así, la articulación del v.1 con el v.2 coloca a fairest creatures en un plano razonablemente más bajo que el del joven, puesto que él es la rosa de la belleza. El ritmo característicamente *shak* *shakespeareano*, de abstracción-concreción, se ve en el v.7

Making a famine where abundance lies,
mientras que el v.8 en la combinación de una palabra sajona, foe, con otra latina, cruel, abre una perspectiva de confrontación semántica que se impone en el estudio de la colección. Así, aunque generalmente el término latino anuncia la cosa en su tono más gené

rico, y el inglés en su tono más concreto, aquí la crueldad sería una especie de especificación de la hostilidad o enemistad implícitas en la voz foe, mientras que la estructura de quiasmo refuerza el despropósito de la conducta del joven en la reiteración de los prohombres reflexivos.

El dístico

Pity the world, or else this glutton be,
To eat the world's due, by thy grave and thee.,

no es de ninguna manera anti-climático, porque el imperativo del v.13 denota una de las virtudes más excelsas en el mundo de Shakespeare, como lo prueba el famoso discurso de Portia en The Merchant of Venice (IV, 1, vv. 182 y ss). Permítaseme establecer una hipotética sinonimia entre pity y mercy, cuyas delimitaciones semánticas habría obviamente que profundizar. Permítaseme igualmente referirme a las características de esa misericordia conforme con el discurso de Portia:

It (Mercy) droppeth on the earth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath; it is twice bless'd;
It blesseth him that gives and him that takes.
(vv.183-185)

It is an attribute to God himself,
And earthly power doth then show like God's
When Mercy seasons justice
(vv. 193-195)

El verso 185 de esta obra dramática facilita la penetración en otros aspectos de los sonetos: el dar, el recibir y el devolver, que será motivo de análisis posterior. Pero el fragmento de The Merchant of Venice caracteriza limpiamente la dirección vertical de la misericordia ("piedad" en el s.l), con sus tres atributos fundamentales: 1) descenso a partir del cielo (v.183); 2) condición de cosa bendita (v.184 y v.185); 3) atributo divino (v.193). Si este planteo es acertado, el soneto 1 estamparía desde la misma portada la dirección vertical en cuyo registro o rango habría que ir inscribiendo el resto de los poemas. 28 La dirección ascendente nace de una participación en el carácter divino: corresponde a la piedad que se suplica al joven para que otorgue el legado de sus dones, aunque esta piedad será vista después como acto de justicia, otra de las palabras fundamentales en el discurso de Portia. La proposición contraria (or else, v.13) también se inscribe en el

espacio descendente, pero no ya aéreo sino terrestre: se trata de la in-significante reclusión en la tumba, infecunda depositaria de los bienes otorgados al joven. La inclusión de una palabra como glutton (v.13) sugiere desde el principio que no conviene atarse demasiado a especificaciones del tipo petrarchist, golden, eloquent, sugared y otras, por cuanto el contraste con una palabra como glutton descorre un registro semántico que aleja el soneto de lo convencional. Ciertamente es que carecemos de la sensibilidad adecuada para saber en qué tono sonaban las palabras isabelinas, pero no parece descabellado suponer que Shakespeare incorporara una palabra de significación vulgar a una exhortación meditativa.

La articulación del soneto ofrece otra característica que llama la atención en un período habitualmente considerado como amante de la simetría, de la forma tectónica, lineal, y otras denominaciones que salen del ámbito de las artes plásticas. Difícilmente puede hablarse en el poeta estudiado de gradación, por lo menos de gradación lógica: la disposición rosa (v.2), llama de luz, (v.6) ornamento del mundo, (v.9) heraldado de la primavera (v.10) no impresionan como lógicamente estructurada. Si uno prescindiera del último término por pertenecer a la esfera del tiempo, por prestigio simbólico pareciera que la luz debería encabezar (o finalizar) la serie de acuerdo con el enfoque que se adoptara para la jerarquía. Esta resistencia a la simetría perfecta otorga a los sonetos un perfil de vitalidad más pujante que el que se observa en los poetas contemporáneos, y se relaciona, en un marco mucho mayor, con la totalidad de significaciones emotivas, intelectuales y simbólicas que se despliegan en el poemario. Para completar esta explicación puede decirse que los cuartetos no son ^o monadas o estrechas clausulas sino que están finamente entramadas entre sí: rose (v.2) reaparece en bud (v.11); burliest (v.11) anticipa a grave (v.14); feed'st (v.6) vuelve en glutton (v.13) y en eat (v.14), etc.

Para resumir ciertas líneas de profundización en la colección de sonetos puede decirse que el s. I presenta las siguientes características:

- 1) Tópica del "sobrepujamiento", o lo que Curtius llama Überbiet-

ung, implícita en el superlativo fairest, aunque no desarrollada en todos sus términos, a saber, la hipérbole de la supremacía del objeto alabado sobre todos los demás de la misma especie.

2) Carácter emblemático de la metáfora, especialmente en la mención de la rosa. (cfr. Fluchère, op. cit. p. 241) La sensibilidad renacentista recorre una gama de paradigmas que tienen caracteres universales: sólo de ese modo la rosa (o el adjetivo sweet del v. 8) dejan de ser lugares comunes para ocupar el sitio del paradigma, ya sea de belleza, de dulzura, de verdad, etc.

3) Disposición o ritmo espacial, en cuyas instancias, concebidas dentro de las líneas de una cosmovisión exhaustiva (véase Tillyard The "Elizabethan World Picture"), pueden y deben ser incorporados los demás sonetos y las demás obras de Shakespeare.

4) Casi como especificación del anterior, el ritmo de entrega, a aceptación, devolución, propagación, etc. Esto quita a los sonetos una posible dimensión idílica o idealista: no hay bellezas inmarchesibles o estatuarias. El vetusto esquema didáctico del ubi sunt y del carpe diem no se puede aplicar a los sonetos de Shakespeare. No hay (en principio) ni exhortación al abandono de los placeres para conquistar méritos de vida eterna, ni tampoco exhortación a gozarlos antes de que sea demasiado tarde, según las propuestas de Ronsard y otros afines. El destinatario de los primeros sonetos es un joven, no una muchacha, y la insinuación no tiene que ver con el placer sino con la perentoria necesidad de que no se esfume la belleza. Por tanto hay acumuladas tensiones que superan el marco de lo anecdótico o de la simple belleza para proponer el dilema de la belleza narcisista y de la belleza donante (pity the world, v.13).

5) Hasta cierto punto resultado de 1), contraste entre unidad y multiplicidad, continuamente activo hasta en los niveles más restringidos del lenguaje.

6) Posible tensión entre el lenguaje de origen latino y el lenguaje anglosajón, cuyas relaciones no se resuelven en la enunciación de sinonimias o esquemas simplificados.

El soneto 2 es uno de los más destacados desde el punto de vista de la estructuración. Afirma Hubler que rara vez son deficientes los sonetos que empiezan con When por cuanto la cláusula subordinada debe conducir a otra principal, y de esa manera la articulación tiene una base lógica que evita el efecto anticlimático del pareado. (Op. cit. p.25)

El soneto se abre con una metáfora cara a Shakespeare, y en general a los líricos del Renacimiento. Por de pronto se ve la embestida de lo que llamaré provisoriamente el reino de la multiplicidad, que es tanto como decir desgaste, corrupción, y aniquilamiento. Esto se observa no sólo en la mención de los cuarenta inviernos (v.1) sino en el detallismo de la prosopografía que asocia brow (v.1), beauty's field (v.2), livery, (v.3) eyes, (v.7). 29

El soneto sería el despliegue del pareado del soneto 1, con lo que la enunciación "variaciones sobre un mismo tema", que alguna vez se ha esbozado para agrupar a los primeros diecisiete sonetos, indica que debe ser tomada con cautela. En este poema interviene otra característica shakespeariana ya mencionada, el juego entre lo abstracto y lo concreto, lo incorpóreo y lo material, como se ve sobre todo en los dos primeros versos. El contraste con el soneto 1 es evidente: el anunciador de la primavera es ahora sitiado por cuarenta inviernos, y el número adquiere carácter bisémico al asumir además las connotaciones bíblicas de lo prolongado y causante de angustias. Por ahora las relaciones temporales del s.1 y del s.2 se han enmarcado en la relación presente-futuro. El v.4 del s. 2, en el cual el concepto de lo múltiple se insume en el adjetivo tatter'd ('desgarrado', 'desflechado') introduce el nuevo carácter de algunos versos, como el famoso v.4 del s. 129, not to trust, que ^{si} indica algo completamente obvio. Sin embargo la información que agrega en el soneto 2 la frase of small worth held (v. 4) es igualmente obvia, no obstante acentúa el contraste entre esa ropa andrajosa y proud livery, (v.3) y refrenda el carácter emblemático de las imágenes.

Los cuartetos intermedios reproducen un diálogo figurado, en el cual se interroga acerca de la belleza, cuyo apósiso sería treasure

thy lusty days (v.6): así la palabra lusty viene a asociarse con glutton en el s. 1. El eje vertical propuesto debería colocar al soneto 2 un poco por debajo del s.1, pues la denominación univarsal time (s.1, v.3) se cuantifica en days (s.2, v.6); por otra parte surge de inmediato el contraste entre bright eyes (s.1, v.5) y deep-sunken eyes (s.2, v.7). Aunque el tiempo es hipotético, por que se trata de cosas que todavía no han sucedido (aunque por otra parte son seguras), la percepción lírica del tiempo avanza en el terreno de la erosión, pues el adjetivo sunken sugiere en su trasfondo la noción de calavera, o al menos de arraigada vejez. Resulta además interesante examinar el v.8 por la disposición de construcciones tales como el adjetivo compuesto, como tantos otros creados por Shakespeare, que entreabre el ritmo de la concreción-abstracción: all-eating shame. Por contraste, pero igualmente a modo de complemento del s.1; v.13, eat, el joven pasa de ser sujeto devorador a objeto devorado, pues no es otro el alcance de la vergüenza u oprobio que arrasaría con la estéril belleza del joven. Esta vez la pareja de opuestos-complementarios es shame-praise, nuevamente en el área semántica del anglosajón y del latín. La alabanza (/ pretiare) es ociosa por carecer el joven de la dimensión donante, lo que viene^a a equivaler a un cuerpo desprovisto de su brazo. A la vez praise completa en un campo semántico mayor al sustantivo worth (v.4) que se aplicaba a la vestidura.

Pero es preciso ahondar más en el empleo de la concepción contrastante, debido a que por prefijación en un caso (all-eating) y por sufixación en otro (thrift-less) el concepto de abundancia o de totalidad se asocia íntimamente con el de carencia para denotar la infecundidad. Así, en el nivel lingüístico de los morfemas este verso sería un despliegue del s.1 v.7, ya transcripto (p. 74).

Famine corresponde al área de -less, y abundance al área de all.

El tercer cuarteto personaliza la respuesta hipotética del joven en sentido afirmativo, e introduce la frase beauty's use que se prestará (p. ej. en el s.4) al juego "uso-abuso" y otros. Este empleo cualitativo-cuantitativo de la belleza justifica la metáfora "contable" del v.11: shall sum my count. El pareado se incorpora

como comentario en el estrato más vital por la mención de la sangre (v.14), y nuevas parejas de contrarios requieren la atención: new-old (v.13), warm-cold (v.14). Pero en tanto este soneto se inscribe en una instancia de destrucción más severa que la del soneto 1 (ha de observarse la omisión de la flor-rosa, y de la luz-llama) la exhortación resulta más imperiosa y precisa a causa de la inclusión del niño o hijo, y por la mención de la sangre, que en el proceso de continua concretización es "vista caliente" y es "sentida fría".

El soneto 3 debe situarse en otro peldaño más bajo, y este esquema mental, pese a sus limitaciones, debe ser retenido si se pretende entender el decurso lírico de Shakespeare según se desarrolla en los sonetos. Ya se ha visto que no hay Überbietung en el s.2. Si se propusieran dos grandes temas a partir del s.1, a saber, la belleza impar del joven y la destrucción que ocasiona el paso del tiempo, es evidente que el s.2 debe incorporarse al segundo y no al primero de estos temas. El soneto 3 ahonda en este sentido erosivo, lo que se da principalmente en el tono, que es exhortativo desde el primer momento. Por otra parte la mención del espejo propone una conciencia personal del desgaste. Dicho de otro modo, la instancia ajena del s.1 y del s.2, el imperativo de la procreación, se hace ahora íntimo y reflexivo a causa del imaginario diálogo con el espejo. El soneto, en tanto postula la contemplación del rostro, es continuación natural del primer cuarteto del s.2, aunque con mayor insistencia en el adverbio now, que aparece en el s.1, v.8; en el s.2, v.3 y en el s.3, v.2 y v.3. Este adverbio señala un tipo de kairós, una proporción o medida adecuada que indica el momento más apropiado para la prolongación de la belleza. Ese now corresponde a la ecuación this is the golden time (v.12), o sea el tiempo dorado que como se verá, juega de modo bastante complejo en la colección. Pero el kairós no es de resonancia personal, y en ese sentido debe recordarse siempre la dimensión paradigmática de la belleza del joven: por eso su frustración es engaño para el mundo. Así surgen escalonamientos significativos que se van incorporando al esquema general: en el s.1 la actitud del joven era "impiedad hacia el mundo"; ahora es "en

gaño del mundo". Quizá ésta sea la interpretación que deba darse a la afirmación de W. Nowotny, que ve en la secuencia de los primeros sonetos una estructura de fuga (op. cit. p.228). Pero cada tema es una interpretación de un distinto registro de voz, y por eso cada marcación de lo que sucederá si el destinatario no propaga sus dones es como el asedio de un pecado distinto: por ahora, eat, beguile. La dimensión paralelística del v. 4 introduce, además de lo que Dámaso Alonso llamaría "dar bases matizadas al concepto" o "tendencia hacia el contrabalanceo armónico" 30, una palabra cuyas resonancias son importantes en la serie: un-bless. La palabra bless se traduce como 'bendecir', pero su forma negativa es aquí intraducible. Una pequeña disquisición etimológica puede abrir el camino, aunque de antemano me hago cargo de lo riesgoso que es adjudicar al autor conocimientos sobre el origen de las palabras. Que Shakespeare revela sutil sensibilidad frente a ellas es cosa demostrada; que la elección de bless no sea azarosa parece indicarlo su ubicación clave en varios sonetos: s.16, v.4; s.43, v.9; s.92, v.13, s.95, v.8; s.119, v. 6; s.128, v.2. La palabra debe ser estudiada dentro del conjunto de sus similares de sentido religioso, bastante abundantes en los sonetos. Bless es palabra anglosajona, y equivale aproximadamente a 'consagrar' o 'santificar'. El tipo teutón es blōdisōn, equivalente a 'enrojecer con sangre', ya que la sangre constituye el símbolo de la vida floreciente. Existe por tanto una relación de familia entre las palabras bloom ('brote', 'retoño') y blood. Si esta aproximación es acertada, entonces la segunda parte del verso es algo así como "desacralizar" o "profanar" a una madre. Entonces la palabra madre se agiganta hasta completar o agotar un sentido de maternidad espiritual o primordial: la madre también se hace paradigmática por la jerarquía entitativa que le proporciona bless.

En este ciclo semántico de la floración vuelven a actuar rose y bud del soneto 1, y adquiere renovado vigor el empleo de la palabra blood en el pareado del s.2

La interrogación bipartita del segundo cuarteto reúne los dos principios de la fecundidad. La maternidad presente en el v.4 se inscribe ahora en el orden mayor de la femineidad, o si se quiere

el principio femenino de la naturaleza, que en la metáfora agrícola, colmada de relaciones internas, asocia el nivel casi cósmico de la maternidad con el nivel humano de la procreación, y con el nivel cósmico-humano de la producción de la tierra. La rima de los versos impares constituye un coupling (usando la terminología de Levin) doblemente valioso por la casi total paridad de sonidos, y por su fuerza contrastante ya la vez complementaria: el vientre como germen de vida, la tumba como depósito de muerte, sin omitir el hecho de que en ambos se oculta algo de misteriosas posibilidades (cfr. el s. 86, Making their tomb the womb wherein they grew?, v.4). Pero estas relaciones se acentúan porque la segunda sección del cuarteto está consagrada al principio masculino de la generación, en el cual el carácter egocéntrico o reflexivo del amor (self-love) actualiza la mención del espejo, que permanece a lo largo del poema.

El tercer cuarteto reúne lo anterior: Thou art thy mother's glass (v.9). La mención de abril y de primavera (y a este propósito convendría tener en cuenta el empleo de spring, v.1 y v.10, y de prime, v.3 y v.10) restaura el sentido temporal de la presencia del joven, rubricado por el carácter de edad dorada. Otra vez la dualidad formadora de la lengua inglesa proporciona ámbitos de significación intraducibles. En el s. 1 spring (/ A.S. springan, 'saltar', 'surgir', 'brotar') se combina precisamente con gaudy (/ Fr.-Lat. 'alegre', 'festivo') y con herald (/ Fr.-Lat.) para identificar un tiempo futuro que brota como un arroyo o como una flor que corona el esplendor del mundo. Mientras que en prime (/ Lat. primus) hay un retrotraerse a un tiempo triunfal, pasado, y por tanto abolido, como es el del "adorable abril" de la madre. Hay en spring la idea de preñez y fecundación; pero hay en prime la idea del tiempo áureo aunque clausurado.

De todos modos el lenguaje se va haciendo más directo, menos eufemístico, y así las deep trenches (s.2, v. 2) se convierten simplemente en wrinkles (s.3, v.12).

No quisiera abandonar este soneto sin indicar cómo el deterioro siempre va acompañado de la noción de pluralidad, y así no te-

nemos window sino windows of thine age, aunque admito que figuradamente se alude a los ojos. El pareado no es más que un comentario de lo anterior, pero conviene subrayar que la palabra image jugará interesantes relaciones con shadow, shape y otras.

El s. 3 es por tanto una condensación de tres tiempos: 1) un presente dorado, pero efímero; 2) un pasado que se insume y actualiza en la gloria del presente (thy mother); 3) un futuro que se resuelve perentoriamente en la decisión del mancebo, la cual, de ser equivocada, será causa de aniquilamiento (stop posterity). En esta tríada temporal se inscribe el ciclo de la naturaleza y el ciclo del hombre, desacralizados (unblessed) por el desacierto del hombre-coronación de la naturaleza y paradigma de lo humano- cuando yerra en el aprovechamiento de su kairós. La palabra unbless sería cifra de estos sonetos que inducen a la generación. Vale la pena agregar que por cierta contaminación fónica se ha emparentado a bless con bliss 'buenaventura', 'felicidad' o 'regocijo'. De esta manera nuevas complejidades semánticas vienen a agregarse al concepto unbless que por extensión comenzaría a significar "desprover de felicidad" o "hacer infeliz".

El soneto 4 se revela pobre de imágenes visuales (cfr. Nowotny, op. cit. p. 229) y pone otra vez el acento en el aspecto de la belleza, que no había sido mencionada en el s.3. Además, de la terminología legal, bastante notoria en el pareado, hay en el soneto juegos de palabras y de raíces: la más destacada es la de use, abuse, usurer, pero también en el v.6 give, given, en el v.8 sum of sums. Obsérvese en este soneto de escaso colorido visual el predominio del vocabulario latino.

En la escala que se procuraba esbozar a partir del s. 1 se ve que a pesar del tono alabancioso de los adjetivos, ha desaparecido la tónica del sobrepujamiento, y antes bien predomina el derroche y la idea del despilfarro. Por otra parte, si el s. 3 realzaba la injusticia cósmica de la infecundidad, el s.4, a pesar de la aparición de la palabra Nature (v.3), realza la idea de responsabilidad personal, como se ve en el v 10,

Thou of thyself thy sweet self dost deceive,

De allí la frecuencia del pronombre reflexivo. Entre líneas se puede leer la parábola de los talentos, con la cual Shakespeare no hace sino desarrollar un tema de predilección renacentista, como había hecho Marlowe en Hero and Leander, y como el mismo Shakespeare hace largamente en Venus and Adonis. Los vv. 3-4 del soneto, de formulación casi gnómica, anuncian otro de los centros temáticos de esta sección de sonetos. Semánticamente el soneto aporta con mayor claridad que los anteriores el ciclo de entrega-fructificación-devolución, y en ese sentido los verbos que polarizan lo que anticipadamente llamaré el tema de las Gracias, son give y lend. Véase en el v.4 la categoría de la liberalidad marcada por palabras de disímil procedencia, frank y free. El adjetivo frank aplicado a la natura señalaría la dimensión de dispensadora, progenitora, y misteriosa congregadora de fuerzas; mientras que free en el nivel de los hombres denotaría antes que nada la respuesta justa a la propuesta de la natura. Por eso es que en este soneto la metáfora legal es mucho más que un simple juego poético. La natura otorga por gracia, y los hombres responden por justicia. Es común traducir la palabra free como 'liberal', 'dádivo' o 'generoso', pero esta traducción no debe soslayar el significado de 'libre', puesto que por medio de él se entenderá que tan sólo el hombre puede interferir en la cadena dispensante de la naturaleza e interrumpir el ritmo de la prodigalidad. De modo que cuando en el s. 1 decía pity the world, el carácter de esa piedad, igual que en el pasaje citado de The Merchant of Venice, no era llanamente gratuito sino que constituía una apelación al sentido de la justicia que quizá pudiera condensarse en la fórmula do ut des. Siguiendo una distribución casi silogística, el segundo cuarteto reformula una palabra que aparecía en el s. 1, v.12, niggard, en una suerte de curioso oxímoron que brilla por su pomposidad: beauteous niggard (v.5). Señalo de paso que en el s.1 niggarding aparecía con waste, y también en el s. 4 aparece waste aunque oculto detrás de la palabra spend (v.1) En efecto, waste es un derroche o un desperdicio, mientras que spend (/ Lat. dispendere) es un término neutro en el inglés moderno, 'gastar' en

el sentido de 'emplear' (tiempo o dinero), pero no necesariamente en algo malo. En los sonetos de Shakespeare waste va invadiendo el área semántica de spend. Por otra parte waste (/ Lat. vastus, Fr. antiguo wast, 'desierto', 'desolado') connota con precisión la idea de esterilidad.

En cuanto a profitless (v.7) es algo así como el equivalente latino de thrift (s.2, v.8; s.3, v.1), y es curioso que en inglés medio brift (thrive) tenga el significado de prosperidad y también el de florecimiento, incluso en sentido vegetal. De todos modos la tríada use, abuse, usurer es la que organiza el soneto: el abuso es claro; equivale aquí al no-uso de los talentos. En cambio la palabra "usura" es aquí un prodigio de síntesis lingüística, difícilmente explicable por el vicio llamado punning. Usura es préstamo con intereses elevados: el vicio es fustigado eficazmente en The Merchant of Venice, y ha de recordarse que los renacentistas tienen una sensibilidad especial y mucho más irritable que la nuestra frente a esta forma de corrupción. Pero lo notable del empleo de la palabra "usura" en el soneto es que no se trata de un préstamo, sino de una conservación aberrante: el préstamo en todo caso se retiene sobre uno mismo (thyself) y por eso mismo es ab-uso improductivo. Sum of sums es, más allá de la literalidad, una suerte de superlativo a la manera del hebreo Cantar de los Cantares, o Santo de los Santos.

La estructura sonora se enriquece por medio de cuatro palabras: give (v.6), live (c.8), deceive (v.10), leave (v.12), apenas diferenciadas de a pares por la longitud vocálica /i:/ - /ɪ/. La primera pareja está relacionada con la donación-propagación; la otra con la esterilidad-castigo.

Hago un rápido registro de las enunciaciones relacionadas con la muerte: grave (s. 1, v.14), cold (blood) (s.2, v.14); die (s.3, v.14), be tombed (s.4, v.13). Como se ve, hay un ritmo complejo que alterna palabras de significado general (die) con las experiencias más inmediatas: ser devorado por la sepultura, sentir la sangre fría, ser sepultado y otras.

El estudio del soneto 5 debe completarse con el del soneto 6, con quien guarda una relación sintáctica, además de semántica. El s. 5 despliega en su decurso temporal la labor empleada por la natura en la configuración del joven admirado. Esto tiende a acentuar el sentido de responsabilidad que se le exige al joven, pues la integración de hours marca el trabajo de la naturaleza no como cosa espontánea o acaso caprichosa, sino como lento proceso ordenado a un fin preconcebido. El primer verso del soneto

Those hours that with gentle work did frame

en consecuencia, ostenta una subordinación del tiempo a la naturaleza, aunque esta relación no agota las distintas combinaciones que aparecen en el poemario. Este trabajo gentil, porque implica no sólo la precisión objetiva del resultado, sino también la complacencia subjetiva en la realización, culmina en una configuración, palabra que sólo-precariamente traduce la complejidad de frame. Si en su sentido material frame responde a un modo de delimitar o de enmarcar de afuera hacia adentro, en un sentido profundo denota el crecimiento orgánico de algo, o si se quiere, el proceso de construcción. Frame es entonces como el germen que se expande por obra del constructor, hasta tal punto que en sentido lingüístico frame es algo así como la expresión coherente de alguna cosa (frame of mind). De manera que la palabra evoca por una parte la perfección de la forma delimitada, como una especie de marco que engalana y separa el cuadro de lo circundante; pero por otra parte muestra el proceso mismo de la formación y el resultado coronado en su expresión última. De allí que se mencionan en este soneto las horas como artífices de la forma espléndida. Esta conformación declara su objetivo en el v.2

The lovely gaze where every eye doth dwell

El tercer verso destaca en la rima la palabra same que ha de verse como aneja a los frecuentes self que hay en este grupo de sonetos, y que en general subrayan la gran paradoja de aquello que queriendo preservarse se destruye. 31

Pero el acierto principal de este soneto se halla en el segundo cuarteto: en él se revitalizan imágenes de los sonetos anteriores

res, se amplía la reflexión lírica hasta cubrir el espacio cósmico, se crea una simbiosis del lenguaje relacionado con la actividad del hombre y del relacionado con la actividad de la naturaleza, y se ofrece un trasvasamiento de lo general a lo particular de un modo que condensa el ciclo de los primeros diecisiete sonetos en estos cuatro versos:

For never-resting time leads summer on
To hideous winter and confounds him there,
Sap checked with frost and lusty leaves quite gone,
Beauty o'er-snowed and bareness every where.

Por primera vez tropezamos con el sentimiento de la ruina, no ya del joven, cuyas arrugas habían sido nombradas en el s.3, v.12, sino del ciclo de la naturaleza, cuya actividad renovadora aparece completamente postergada en el soneto. Por primera vez también se le confiere al tiempo una magnitud absoluta. La relación entre tiempo y naturaleza ha variado, enriqueciéndose, y el hecho de que el tiempo conduzca al verano proporciona de inmediato una amenaza a la labor de las gentle hours nombradas en el v.1. El poder sintético de la imagen anula vertiginosamente la instancia intermedia -el otoño- para polarizar el sentimiento de la ruina entre verano e invierno. El v.7 y el v.8 ilustran perfectamente esta capacidad de Shakespeare de alternar lo concreto con lo abstracto. El v. 7 en su primer estico realza con el monosilabismo y el juego de las tres explosivas la perentoriedad de la coagulación en la brevedad de una imagen que plenifica y corona al v.14 del s.2: And see thy blood warm when thou feel it cold. El segundo estico transmige rápidamente de la percepción interna (la savia detenida) a la externa (la caída o fuga de las hojas). El adjetivo lusty, de múltiples evocaciones en los sonetos (recuérdese el s.129) y referido a days en el s.2, v.6, adjudica a un elemento de la naturaleza una categoría propiamente humana. De este modo nunca la imagen amplificadora pierde inmediatez con respecto al hecho que ilustra. Por eso la belleza se cubre de nieve (v.8) y la esterilidad se difunde por todas partes.

El tercer cuarteto confluye con donaire las premisas, pero es notable que la condición de perdurabilidad del verano está dada por la intervención del hombre. Así se recompone la comunicación

entre el ciclo cósmico y el humano. El v. 11 deja de ser un simple artificio de ingenio para distinguir entitativamente dos categorías la de la cosa en sí, o nivel ontológico, y la de los efectos, o nivel fenomenológico. En el conjunto de los sonetos el joven es una especie de ícono que resume la plenitud de las horas en la trascendencia del verano en una forma cristalina. El pareado, en fin, completa la descripción vegetal en el elemento coronador, es decir las flores. 32 La descripción gradúa savia-hojas-flores. Advuértase que la mención de las flores se hace en plural, por lo cual siempre se mantiene incólume la singularidad de la rosa referida en el s. 1.

En este pareado se halla también el contraste entre lo aparente y lo substancial (substare): la substancia permanente de las flores conduce con cierta inmediatez a la noción de savia, y por las relaciones apuntadas más arriba correspondería a la sangre que sigue caliente en los vástagos procreados. Otra vez conviene contemplar la palabra frame del v.1: por su costado de cosa externa o añadida, frame tiene parentesco semántico con show (v.14), y así se produciría el desmoronamiento de la estructura visible y engalanada; pero por su costado de conformación a partir de un centro que se despliega orgánicamente, frame se emparentaría con substance y enunciaría la incambiable categoría de lo velado que se manifiesta en la pluralidad de sus atributos ("flores"). Allí también se integra la mención de gaze (v.2) dada la doble condición, exterior e interior, de la mirada, y en general, del ojo. Agregaré que la parte final del v. 2 incorpora el tema del joven como cifra o resumen de lo creado, no sólo de lo presente, sino también de lo pasado y de lo futuro. Aquí se advierte sólo en tanto que cada ojo reposa en la mirada del joven.

La conjunción ilativa Then hace del soneto 6 la natural continuación del soneto 5, que se reactualiza además por la vuelta de la polaridad invierno-verano. Pero la estructura lírica del soneto sirve de compendio, no sólo del anterior inmediato, sino también de los otros, además de proclamar una suerte de himno entudiasta a la generación. Esto último se observa en los vv. 8-10, que recuerdan el poema 10 de Catulo, especialmente entre los vv. 7-10

Da mi basia mille, deinde centum
hasta llegar al v. 11, cuando el poeta invita a mezclar el número para confundir a los envidiosos.

En un contexto muy distinto aplica Shakespeare parecida confusión numérica para aquilatar el valor de la prole innumerable. 33

La instancia del tiempo ha sido anulada en el soneto 6: en el soneto 5 era el tiempo el que guiaba al verano hacia el invierno; en el s. 6 el invierno adquiere fuerza propia o autónoma, lo que se refuerza por la personificación de la mano ofuscada. En cuanto a deface, aparece también en el s. 64, v.1, otra vez unido a hand, sólo que en el s. 64 la mano es del tiempo, y no del invierno. En ambos casos incide la imagen de una mano que desfigura el rostro, ya que sólo una perífrasis puede traducir al verbo deface. Por lo demás deface entabla un nexo semántico y fónico con el s.3 que había dado primacía al rostro en cuanto a la promoción de otro rostro semejante. Si el segundo verso del s.6 es simplemente la aplicación del soneto anterior, el v.3 es restauración del v.10 del soneto 5.

In thee thy summer ere thou be distilled:
Make sweet some vial; treasure thou some place
With beauty's treasure ere it be self-killed (s.6, vv.2-4)

La palabra vials (antes walls of glass) designa un recipiente especialmente usado en la conservación de medicinas: esto acentúa la idea de la preciosidad del contenido. La paronomasia del v.3 y del v.4 es nítida (treasure como verbo y treasure como sustantivo) pero self-killed adjudica a la belleza una actitud hasta ahora privativa sólo del joven: la identificación es perfecta.

El segundo cuarteto está claramente unido al soneto 4, del cual retoma la mención de uso y usura. El encadenamiento numérico culmina en el v.10 por medio de una insistente aliteración de dentales y una palabra que hace las veces de antípoda semántica de deface: refigur'd.

En el pareado, un lejano parecido fónico produce la asociación de self-kill'd (v.4) con self-will'd. El verso final en su sencillez es una recopilación de grave (s.1, v.14) y de tomb'd (s.4, v.13), pero la progresiva degradación (y con esto nombro más bien una característica tonal que semántica) en los sonetos, o desvirtuación

de la belleza, se consuma en la mención de los gusanos, que aleja todo eufemismo (contrastando con los circunloquios del soneto 5) y suministra un anticlímax a la vertiginosa acumulación numérica de los versos intermedios. Puede verse que no dice thine heirs sino thine heir: con el singular ha querido contrastar las decenas anteriores y marcar la unicidad del cuerpo corrompido en cuanto posesión (plural) de una infinidad de gusanos. Estos, por otra parte aparecen como especificación de allí su multiplicidad- de la conquista de la muerte, nombrada en el primer estico del v.14.

Los primeros seis sonetos han sido vistos con cierto detallismo del momento que representan algo así como una obertura donde está implícita la sinfonía total: al decir esto entiendo comprender también los sonetos 126-152, es decir, los consagrados a la dama morena. No pretendo hablar de una asociación temática, pero sí de una polaridad inconciliable que se manifiesta en claroscuros abruptos. Ciertamente es que los sonetos han sido vistos como aprehensiones de ágape y eros (cfr. The Mutual Flame): el joven ejercería sobre el poeta una acción semejante a la que Beatrice ejerce sobre Dante. Dice Fluchère:

... car au problème métaphysique que les amoureux, et Shakespeare lui-même dans les Sonnets, posaient dans la ferveur d'une passion qui aspire à la plénitude dans l'unité, s'ajoute le conflit non moins insoluble de l'indignité des substances au cœur même des aspirations de l'amour.

También puede observarse en Auden:

... the vision of Dame Kind and the Visions of Eros.340

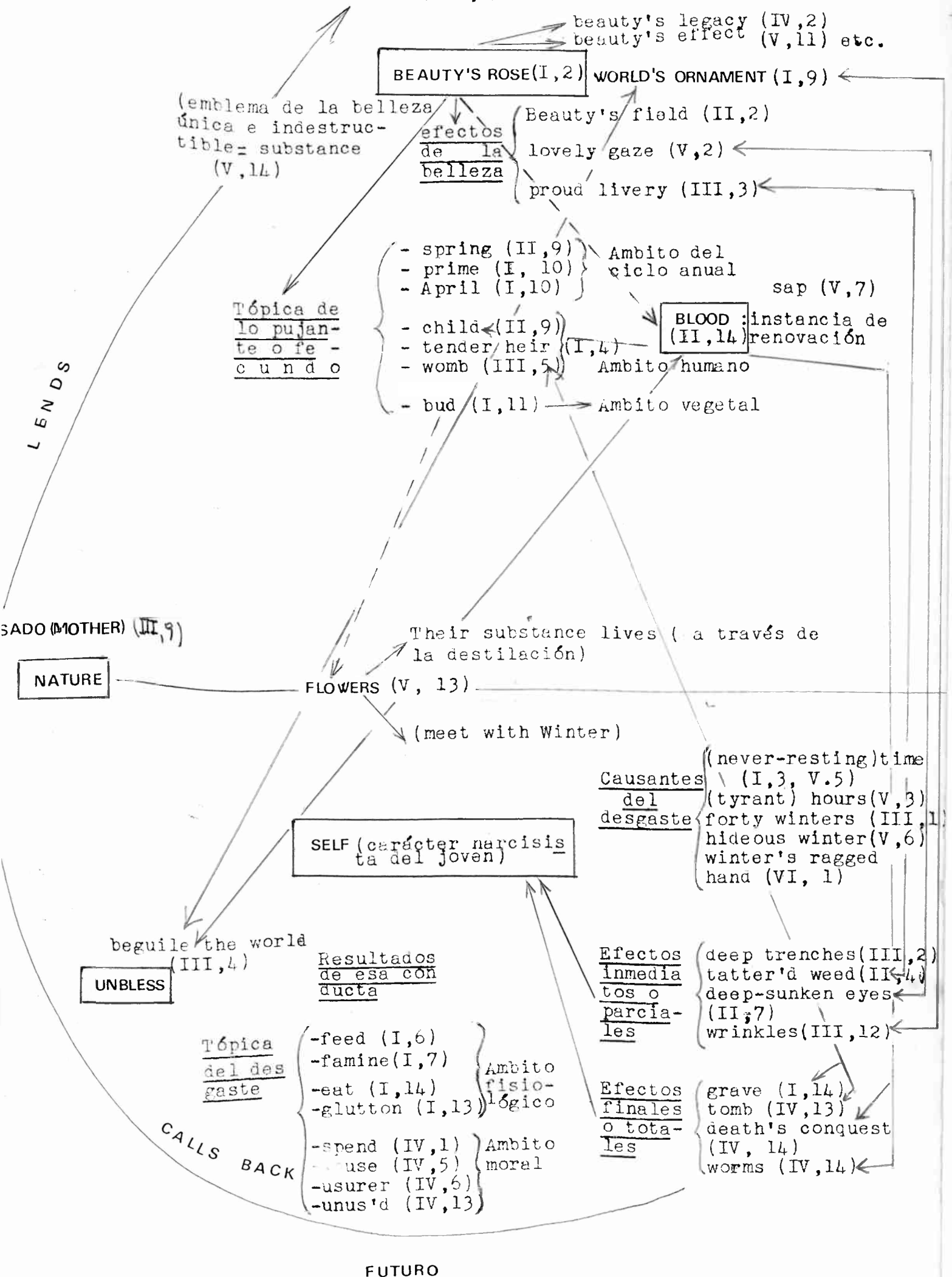
Pero a propósito de esto bien vale la pena hacerse la pregunta: ¿Hasta qué punto es convincente la cuestión que se formula al joven? Ciertamente la prole es la continuación de su espléndido linaje, pero ¿soluciona eso la caducidad de un ser que por ser modelo de belleza debiera permanecer inmarcesible? Ese desgarramiento es el que orienta en el lenguaje lírico de los seis primeros sonetos: los inflamados encomios están infaliblemente contrastados con una decadencia que no sabe de eufemismos y que irremediabilmente conduce a la sepultura. Las recurrentes imágenes de la enfermedad y de la infección, del alimento indigesto

y otras , presentes en Hamlet y en Troilus and Cressida, como lo ha señalado Caroline Spurgeon, están presentes como background en los sonetos, y proveen una tonalidad aciaga aun a los sonetos más luminosos. Intento en consecuencia ofrecer una síntesis de los principales centros líricos de estos seis sonetos.

a) Explicación del esquema de p. 92

Resulta obvio insistir sobre la provisoriedad y precariedad del esquema que presentaré, como de todo otro esquema que intente racionalizar la experiencia lírica. Servirá al menos para ilustrar cómo por ciclos sucesivos se va ampliando en sus infinitas proyecciones, relaciones y consecuencias el tema de la infecundidad egoísta. He dividido el plano en dos secciones, procurando reproducir el ciclo de la naturaleza: lo indico por medio de líneas curvas que reflejan un ascenso, un descenso y un nuevo ascender. En la sección superior, tan sólo por el prestigio gráfico que tiene esta posición, pongo el grado presente o presente áureo que rodea la belleza paradigmática del joven; en la mitad inferior indico el futuro, es decir lo que sucederá infaliblemente con esa belleza. En la margen izquierda sugiero el tiempo pasado que se ha coronado en la gloria del joven, si bien este tema se desarrolla posteriormente en el ciclo. Las líneas negras son indicadoras de ítems desarrollados de acuerdo con la lógica , a saber, despliegues a partir de un centro semántico. Sólo en una ocasión empleo línea azul punteada para marcar el parentesco semántico de blood con la floración. Las líneas rojas son simplemente marcaciones de procesos o entidades antagónicas. Recuadradas en azul están las palabras que considero centros líricos de expansión o módulos recolectores y productores de fuerza: llamo la atención sobre la línea roja que une a unbless con blood a causa del parentesco etimológico que referí anteriormente. Me permito pequeños retoques sintácticos para unir dos palabras que están relacionadas conceptualmente pero no sintagmáticamente en el texto. Para eso empleo el paréntesis. Es palmario que muchos otros elementos debieran ser incorpora -

GOLDEN TIME (III,2) PRESENTE)



dos al esquema (como frame, glass y otros), pero prefiero dejarlos de lado en honor a la claridad.

Los siguientes sonetos no son distintos en cuanto al método, si en todo caso se acepta esta palabra para designar la expansión de la experiencia poética. Nuevos círculos van extendiendo los ritmos de acción de los centros esquematizados en el cuadro pero esa extensión implica también un enriquecimiento que profundiza la experiencia, la trasporta a esferas apenas insinuadas, y monta una serie de asociaciones que invitan permanentemente a una vuelta a los sonetos anteriores, cuya relectura se perfecciona por el conocimiento de los siguientes.

Esto es lo que acontece en el soneto 7, una especie de desarrollo del s. 1, v.6. Allí se encontraba una síntesis bastante inusual: "llama de luz", en lugar de "luz de la llama", lo que parecería más de acuerdo con la lógica, aunque acepto que light podría designar metonímicamente al candelabro. Pero por encima de estas disquisiciones, lo que interesa es que luz y llama, o sea calor, proponen los dos caracteres que inauguran la captación lírica del sol y lo introducen como nuevo emblema en el ciclo de los sonetos: así advienen light (v.1), burning head (v.2). No tiene sentido desarrollar la copiosa connotación de la palabra sun (que curiosamente no aparece en el soneto) después de los trabajos estadísticos de Caroline Spurgeon, diacrónicos de Wolfgang Clemenze interpretativos de Wilson Knight. 35 Las relaciones del sol con la alquimia y con la astrología lo identifican con el oro. La asociación del rey con el sol pertenece sin más trámite a la cosmovisión medieval que el Renacimiento hereda. Pero la tópica del desgaste prosigue en el s.7, y así la gloria supuestamente inmarcesible del sol da lugar a su declinación, con lo que se refrenda la polaridad constitutiva de los sonetos. En Ricardo II la comparación del rey con el sol es permanente, y algunos versos poseen parecido notable con los del s. 33.

Pero si los pasajes de Ricardo II arrojan luz sobre los sone

tos, entonces se entenderá que sacred majesty (v.4) no es simplemente una hipérbole, sino una enunciación de absoluta validez, porque también en el pasaje dramático del acto III, 2, vv. 37-53, el rey-sol enuncia la unción que ha recibido de Dios. La sagrada majestad del sol, igual que la del rey, profundiza el abismo en que uno y otros se precipitan.

La interrelación de estos elementos, a saber, la conexión de luz-llama (o calor); majestad, oro-sacralidad, hace percibir con más exactitud los alcances del epíteto gracious en el v. 1 del soneto, que dista mucho de ser un ripio. En la palabra gracious se descubre la significación habitual, pero por detrás de ella está la gracia conferida u otorgada, la condición de "lleno de gracia". Compárese, por ejemplo, el soneto 62 v. 5, Methinks no face so gracious is as mine, en el cual se manifiesta claramente el contenido primigenio de la palabra, pues el habitual sería ridículo. El adjetivo graceless, por su parte implica el significado de 'impío' o 'malvado' (cfr. Henry IV, V, 4, v. 42; Henry V, IV, 4, v.38).

El sol aparece a menudo en Shakespeare nombrado según la tradicional metáfora de "ojo del cielo" (sovereign eye, s.18, v.2; searching eye of heaven, Ricardo II, II, 2, v.37). Si se tiene en cuenta esta resonancia se amplía el sentido de la metonimia del v. 2 (each under eye) que prosigue desplegando el contraste de la unidad con la multiplicidad. Por otra parte este nuevo giro temático propone una consideración que hasta entonces no había surgido, excepto quizá en la impersonalidad del s.2, v.4, being ask'd. Esta consideración se refiere al enfrentamiento del joven con los demás, conforme con una labor de concretización que especifica un nivel dentro del mundo engañado por la conducta del joven (Thou dost beguile the world, s.3, v. 4). En efecto, el ojo que tributa homenaje al sol es en principio todo ojo de un ser viviente, y en tal sentido está implícita la metáfora; pero en segunda instancia se comprende que son fundamentalmente los ojos humanos quienes se avasallan ante la belleza del sol. Como se puede apreciar, la relación del hombre

con la naturaleza se ha enriquecido, pues si se ponen estos elementos en relación con el s. 4 se verá que la naturaleza confiere dones y a la vez se extasía ante la perfección de lo dotado. El poeta está tocando nuevas fibras de su camino exhortativo, implícitas en el parámetro del s. 3: la decadencia del joven será contemplada por los hombres; la sanción de su proceder vendrá de la misma sociedad que lo venera. El elemento propuesto completa los ciclos anteriores, donde se veía al joven en relación con la rueda de las estaciones y con el morir de las flores. Si la reflexión acerca de la palabra gracious es atinada, entonces mortal looks está añadiendo una polivalente significación, pues en la cadena de relaciones surge inmediatamente la vinculación con 'inmortal', que sería la condición ontológica del sol; sin embargo este sol, como el hombre al cual representa, marcha hacia su ocaso. Llamo la atención sobre el vocabulario religioso que se usa en este soneto: gracious (v.1), serving (v.4), sacred (v.4), mortal (v.7), adore (v.7), pilgrimage (v.8), converted (v.11). Desde este punto de vista debe profundizarse el uso de heaven y de sky. El primero es el que denota la esfera incorpórea, el asiento de la Divinidad; mientras que el segundo indica el cielo físico. En este soneto el sol asciende al monte del cielo en la acepción de sky. Por otro lado el camino del sol es asimilado al ascenso a una empinada montaña. Hasta qué punto contrasta con la fuerza de este mocetón (v.6) la imagen tradicional del ascenso a la montaña es algo que no puedo precisar, aunque va de suyo que la elección del sintagma heavenly hill no puede ser casual.

Si la implantación de este soneto corresponde al ámbito del hombre en una dimensión más profunda que los sonetos precedentes la proporción de vocabulario religioso puede interpretarse como un rasgo específico del hombre, ya que de ese vocabulario no participan ni necesitan las flores, ni las estaciones, ni la naturaleza en general. Así mirado este soneto propondría un nuevo tema dentro de la secuencia total: los desarrollos no son lógicos; si así fueran quizá el soneto del sol debería inaugurar una

parte importante de la serie, pues en su eclíptica están inscriptas las estaciones, en éstas los ciclos de la flor y así sucesivamente. En cambio la aprehensión lírica parece inclinada a captar distintos sesgos o planos en los que todo se imbrica. En el conjunto puede verse cómo los sonetos "exhortativos" van entremezclados con los "reflexivos". A los primeros corresponderían imágenes del ambiente cotidiano, o de la experiencia inmediata del joven (s.3, v. 1: Look in thy glass; s. 4, v.7 Why dost thou use so great a sum of sums; s. 6, v.3 Make sweet some vial). A los segundos correspondería la contemplación de los grandes ciclos naturales, o si se prefiere, la experiencia sacada del majestuoso mundo circundante (s.2, v.1: When forty winters shall besiege thy brow; s.5, v.5 For never-resting time leads summer on; s. 6, v.1: Then let not winter's ragged hand deface; s. 7 completo).

Obviamente no quiero hacer con esto una partición temática abrupta, pues las reflexiones están en función de la exhortación a la fecundidad.

El primer soneto del sol estaría signado, por consiguiente, por un camino dialéctico: si hasta la inmortalidad muere, ¿cuánto más lo mortal? El soneto cumple, igual que el sol, un círculo perfecto, ya que la corrección que propone But (v.9) corresponde al inicio del descenso. El contraste temporal, presentado en los sonetos entre un presente de estado y un futuro irremisible, ahora se da entre un antes y un ahora. El ejemplo es del s.7, v. 11

The eyes (fore duteous) now convertèd are.

La palabra now aproxima la experiencia, por lo cual debe entenderse que en este soneto la tónica del desgaste alcanza una precisión mucho más concentrada que en los anteriores, pues resume en el decurso del día lo que los otros habían hecho en el transcurrir de semanas y meses.

El lenguaje de la gloria o del ascenso, el lenguaje pomposo y solemne, parece más matizado por el vocabulario de origen latino que el que corresponde a la declinación del sol: orient (v.1), gracious (v.1), homage (v.3), serving (v.4), sacred majesty (v.4), mortal (v.7), adore (v.7), beauty (v.7) pilgrimage (v.8).

Me aparto momentáneamente de la secuencia de la fertilidad para considerar otro soneto que, pretendiendo una disculpa del joven amado, hace de pendant del bello soneto 7.

En el s. 33 se aprecia la excelencia poética de una descripción del sol donde la variedad de los sonidos vocálicos en los dos primeros cuartetos, como también la riqueza de sonidos consonánticos, y el juego de monosílabos y polisílabos, suscita una perfecta consonancia entre forma y contenido. Véase por ejemplo la relación entre v.4, Gildim pale streams with heavenly alchemy y el v.6 With ugly rack on his celestial face; ^Obien, la comparación entre v.2, Flatter the mountain... con el v.7 from the forlorn world. Es claro que contrasta la claridad de las vocales en unos versos, con la oscuridad de otras vocales referidas a la situación antagónica, es decir, la declinación del sol.

Para el tipo de análisis que intento efectuar considero apropiado un pasaje del comentario de M. Mahood:

'Celestial' implies that the friend, like the sun, belongs to the immutable order of heavenly bodies who are not themselves affected in any way by the rack of clouds passing below him in the sublunary world's insubstantial pageant. 36

La alta proporción de vocabulario latino (obsérvese por ejemplo el caso de los adjetivos) confiere al soneto una solemnidad grave y cadenciosa. La concesión hecha a la deserción o mutabilidad del amado impone una restricción a los sonetos 29, 30 y 31 en los que el amado era instancia de confortación y aun de canto exultante. ³⁷

Puede decirse que la compulsa del lenguaje poético procura, además de encontrar vínculos entre el hombre y el cosmos, describir complejas sutilezas en las relaciones individuales, y esta exploración intrincada de las conductas se traduce en un conjunto de reproches alternados con disculpas.

El pareado del soneto 33

Yet him for this, my love no whit disdaineth,
Suns of the world may stain, when heaven's sun staineth.

esboza una disculpa basada en el oscurecimiento del sol. La mención de las nubes en el soneto 34, precedidas del adjetivo base (v.3) y el ocultamiento del esplendor por medio de rotten smoke (s. 34, v. 4) postula la inmediata trabazón de los dos sonetos,

la cual se prolonga en las nubes y eclipses del soneto 35 (v.3).

El soneto 8 personaliza nuevamente la exhortación, casi ausente en el s. 7, y vuelve a proponer el tema de lo cultural, en contraposición con su antecedente, que se refiere a la naturaleza. Las lecturas de este soneto coinciden en afirmar que Music to hear (v.1) es una especie de vocativo destinado al joven celebrado. Seymour Smith glosa así el primer cuarteto:

Either you love music but hate listening to it, or you dislike it but enjoy the sound of it. 38

Como sugerencia me parece sumamente desafortunada, pues no se me representa cómo puede amarse la música y odiarse su audición. Teniendo en cuenta el resto del soneto, como también sus compañeros, el s.10, el s. 11, el s. 13 y el s. 14 especialmente, todos los cuales ponderan la belleza del joven; y poniendo en relación este concepto de belleza con la idea de proporción o decorum, tan cara a los isabelinos, el sentido sería el siguiente: "Tú eres música, y si el oírte te pone triste, ¿por qué amas lo que te produce fastidio? (es decir, ¿por qué te amas a ti mismo, si multiplicarte en tu prole, que sería el mejor modo de amor, te molesta?); o ¿por qué recibes con placer lo que te enoja (v.4); es decir, siendo tú música o armonía, ¿por qué te complaces en serlo, cuando la perfección de esa armonía reside en su propagación, a la cual tú te resistes?"

Como se ve, el juego de interrogaciones no es ciertamente fácil, pero a los efectos de este estudio llamo la atención sobre el equilibrio del vocabulario anglosajón y del latino en el v.2

Sweets with sweets war not, joy delights in joy:
como también en true concord y well-tuned (v. 5); en unions married (v.6), etc.

Los dos cuartetos siguientes se entienden si se recuerda que en el laúd las cuerdas se afinan de a pares. Pero lo que subyace en el soneto es una contradicción: la proporción externa del joven es armoniosa, y por tanto musical; pero la confusión monótona de las partes (vv.7-8) revela en él una intrínseca desarmonía: el joven vendría a ser una concordia discors, es decir, llevaría in-

sitos los principios del desequilibrio en su propio solecismo. Como el concepto de armonía es definido corrientemente en el Renacimiento como una discordia concors, resultaría de esto la formulación inicial, o sea que la armonía del joven es incompleta, y por tanto no es armonía. Así asume su plena significación el adjetivo true(v.5) que calificaría una concordia diferente de otra aparential o falsa: el terreno lógico sobre el que descansa este soneto es un paralogismo: el joven no es en verdad Music to hear. El resumen del proceder del joven estaría dado por el verbo confound (v.7); la otra palabra que es valedera clave de este soneto, y también del soneto 9, es single(ness) (/ Lat. singulus). No puedo fijar hasta qué punto está latente en el soneto la discusión sobre la belleza que tanto preocupaba a los renacentistas italianos, especialmente a Pico, a saber, determinar si la belleza es simple o compuesta, o sea, armonizadora de contrarios: este tema se asocia frecuentemente con la inesperada unión de Venus y Marte la diosa del amor y el dios de la guerra.

Pero lo que en el soneto resulta esclarecedor es que las partes, palabra que Shakespeare usa, como Cervantes, con el sentido de 'virtudes' o 'facultades', no están armonizadas sino confundidas en una singularidad: cabe por tanto la oposición pluralidad - unidad aunque en un sentido diferente de la Überbietung vista en los sonetos anteriores. El sentido se completa al recordar que single quiere decir 'soltero'. Veladamente la armonía quebrada del joven resulta de la consideración del grupo well-tuned, que es la afinación, proporción o ajuste entre las partes. La indicación de este aspecto de armonía rota y tensa conducirá más adelante a una caracterización de las figuras "protagónicas" del conjunto de sonetos.

Por último ha de tenerse en cuenta que a los ojos de un renacentista las palabras "música", "concordia", "armonía", "afinar" y otras, tienen proyecciones cosmológicas y aun teológicas que hacen sorprendentemente rico el campo de evocaciones despertadas por el soneto. Al juego de correspondencias que caracterizan la cadena de los seres debe sumársele la conocida cuestión de la mû-

sica de las esferas, idea que atrajo enormemente a la imaginación isabelina, y cuyos precedentes platónico-pitagóricos se remontan muy atrás en la historia. Particularmente el diálogo entre Lorenzo y Jessica, al final de The Merchant of Venice es significativo a propósito de este aspecto, y en el caso del soneto tiene que percibirse esa discordia que hace del joven en definitiva un sujeto amado del mundo sublunar, y por ende esclavo de la mutación. El equilibrio de su microcosmos estaría definitivamente interferido y su condición resulta vacilante y precaria. Por tanto la belleza exterior del joven^{no} es trasunto de sus cualidades interiores y en ese sentido Shakespeare se aparta de las posibles líneas neoplatónicas que resuenan en Spenser y en Sidney. Precisamente una de las proposiciones de este trabajo es que el neoplatonismo cultivado por los florentinos repercute en Shakespeare a manera de una contrafactura, que sin llegar a la parodia, deja entrever una recelosa desconfianza hacia los esquemas uniformemente aceptados. De todos modos no debe pensarse que sea ésta una línea de profundización directa, sino más bien un sondeo o exploración que alterna con pasajes de deliberado platonismo.

El soneto 8 induce a una concordia perturbada porque el joven "confunde" distintos roles: la familia es un ejemplo de armonía básica que debe conseguirse.

En el soneto 128 predominan, mucho más que las imágenes auditivas, las kinéticas, y esto provoca una atmósfera de erotismo que será contrarrestada por el poderoso soneto 129. Es notorio que una palabra como bless'd (v.2 y v.12), que en los sonetos consagrados al joven celebrado aparecía con tintes recordatorios de una beatitud primigenia, ahora se ha secularizado totalmente, y aun materializado, porque no es bienaventurada la descendencia sino la madera (blessed wood, v.2), y aun a la madera muerta. La palabra jack (v.5 y v.13) evoca inmediatamente fellows, lo que contribuye al double entendre que impregna al soneto. Véase además cómo la sucesión de explosivas y de vocales cortas y cerradas fomenta una sensación de cosa saltarina y apicarada:

The wiry concord that mine ear confounds (v.4)

Do I envy those jacks that nimble leap (v.5)

La concordia o concierto que brotan del teclado son apenas armonías de sonidos, pero confunden los oídos. Las situaciones son semejantes entre el soneto 8 y el soneto 128 desde este punto de vista: en el s. 8 la música contrasta con el desequilibrio del joven que deja caducar su capacidad de proliferación. En el s. 128 la música confunde los oídos del poeta que en ningún momento oculta la tortuosidad de su relación con la dama morena.

En el soneto 9, siempre en el ciclo de la fertilidad, se continúa la ambientación familiar, aunque inmediatamente la metáfora adquiere proyecciones cósmicas al referirse al mundo:

The world will wail thee like a makeless wife,
The world will be thy widow and still weep, (vv.4-5)

Por tanto, correspondería, más bien que a las amonestaciones de los sonetos precedentes, al ámbito de pity que se encontraba en el s. 1, v.13. El soneto se ubica en el terreno de una especie de reproche lamentador, en lugar del tono ligeramente severo del s.4 y aun del s. 6. En el v.2 aparece nuevamente la palabra single ya referida. Otra de las pautas interpretativas de este soneto y de sus adyacentes lo ofrece la palabra still (s.6, v.6; s.9, v.5; s.10, v.14), aunque con referencias distintas. Still marca en el s. 6 y en el s. 10 la perduración imposible de la belleza o de la admiración que suscita. En el ciclo temporal esbozado en el gráfico de p. 92, still sería aproximadamente una línea vertical que atravesaría el campo de presente y futuro, o a lo mejor, una invasión envolvente de presente en los campos de pasado y de futuro. Still es un esfuerzo de fijación condenado a fracasar, y seguramente en la palabra queda implícita esa tensión que evoca lo que aún está presente, como si de antemano se supiera que su supervivencia es ficticia o ilusoria. En el s. 9, a la manera del llanto por Adonis, el mundo prolongará el llanto, pero ahora las connotaciones de still tienen otro carácter: no se trata de una perduración al fin de cuentas agónica sino de un llanto cósmico, una compulsión del tiempo que anticipa el tema que suele describirse como característico de la serie que encabeza el soneto 18: el recuerdo imborrable en tanto haya generaciones de hombres, la "tercera vida", para de-

cirlo en palabras de Jorge Manrique.

form and shape

En este soneto se presentan en aparente relación de sinonimia dos palabras importantes del ciclo, cuyo empleo es sugerente: una es de origen latino, form (v.6), y la otra de origen anglosajón, shape (v.8). Las consideraciones de tipo fónico no aparecen aquí como decisivas, pues las palabras no se hallan en posición equivalente y los elementos circundantes ofrecen variedad vocálica. Form y shape deben ser estudiadas en relación con otras del mismo campo semántico, tales como counterfeit, image, shadow, portrait, etc. En el contexto del s. 9 form señala un decurso, un des-arrollo. La forma es el resultado de la causa formal que se estudia en Metafísica, y de este modo alude al inward worth (s. 16, v.11) cuya coronación o manifestación externa es el outward fair del mismo soneto y verso. La forma es entonces un principio constitutivo y generador, eminentemente activo: de allí que diga no form of thee hast left behind, (v.6). En cambio shape es la revelación externa de esa forma, su contorno o perfil, el resultado visible de la legalidad implícita en la forma: por eso el v. 8 dice keep ... her husband's shape in mind. La categoría shape aparece abolida, meramente mental a lo sumo evocada en los ojos de las criaturas. La categoría form es la fuerza generatriz, capaz de producir otros seres de perfección comparable a la del engendrador. Dentro del contexto esta distinción, por sutil que parezca, se justifica en el hecho de que en el primer caso es el mundo quien enviuda tras la desaparición del joven solitario; mientras que en el segundo es sólo every private widow (v.7).

El tema de la prodigalidad continúa en el s. 16, donde se aprecia la relación entre spend y waste anotada anteriormente. Lo que resulta gastado en el sentido de spend es gozado por el mundo; pero lo que resulta gastado en el sentido de waste se pierde para siempre.

La enunciación murderous shame, en fin, que ilustra la destreza de Shakespeare en la asociación de lo corpóreo con lo incorpóreo, adelanta pautas que se verán en los siguientes sonetos. Conviene además llamar la atención sobre el tono cada vez más áspero

de estas invectivas. 39 Básicamente ambas palabras aparecen en el s. 10, aunque no en relación de contigüidad (vv. 1 y 5). Puede observarse que la actitud del joven, que en el s. 1, v.8 fue calificada de enemiga, aunque en el s. 4, v.2 pareciera provenir de una soberbia indiferencia o de un desdichado narcisismo, es llamada ahora con términos nuevamente acres: aparecen negaciones inusuales: unprovident (v.2); se gradúan sutilmente las intensidades del sentimiento (belov'd, v.3-lov'st, v.4); y se corrige la óptica del desgaste, adscripta ahora no al tiempo que pasa, sino al destinatario. (v.7). Ruin (v. 7) y repair (v.8) son por consiguiente los dos polos semánticos del soneto, y de toda la serie. Ambos se combinan en la metáfora de la obra edilicia, cuya coronación o máximo esplendor se advierte en el techo, esto es, la cabeza del joven. La metáfora de la construcción se toma nuevamente en el s. 13 y refrenda lo que anteriormente se ha dicho respecto de form: la responsabilidad del joven consiste en transmitir form, de la cual shape es resultado visible.

Hay en consecuencia un proceso formativo que nace desde adentro, se expande y se manifiesta, como lo propone la mención de roof en el s. 10, v.7. En este sentido repair, mucho más que 'reparar' o 'restaurar' sería 'renovar' o 'prolongar', pues estaría en la órbita semántica de form.

Pero hay otro elemento importante en el s. 10 y es la aparición abierta de la primera persona gramatical (v.9) que adelanta la figura del poeta a un primer plano que irá creciendo más y más hasta disputar seriamente el protagonismo con el joven. Por supuesto en toda poesía lírica puede afirmarse que el protagonista es el yo que canta o dice, pero con la aseveración precedente quiero significar que el tono exhortativo va dando paso a otra gama de sentimientos de compleja índole, hasta hacer del yo manifestante una figura por lo menos tan sugerente como la del joven ponderado. Por otra parte esto inaugura una nueva serie de parejas semánticas entre las cuales juegan my y thy: en este caso nótese tan sólo el balanceo change thy thought, that I may change my mind, (v.9), donde thought se asemeja a 'propósito' o 'intención', y mind, a 'criterio'

rio', 'parecer' u 'opinión'. La designación de las facultades interiores del alma siempre será cuestión ardua en el estudio de los sonetos. En todo caso la primera persona introduce un tono de intimidad que hace mucho más conmovedora la exhortación be...gracious and kind (v.11), make ... love for me. (v.13)

El concepto de renovación en virtud de las supremas leyes naturales se manifiesta claramente en el s. 11. En este soneto, que in dudablemente debiera incorporarse al esquema de p. 92, aparece la mención de la sangre (v.3). Pero lo importante es subrayar la asociación trilogica de sabiduría, belleza y crecimiento, tríada que luego recibirá correcciones y reducciones. Naturalmente la principal tríada está en un soneto aledaño, el s. 14, que une la belleza con la verdad (v.11). Pero el número 3 caracteriza al s. 11 no sólo por la enunciación de los contrarios sino también por las "tres veces veinte años" y los atributos nombrados en el v.10: Harsh, featureless, and rude.

No tiene sentido abundar en este trabajo sobre la poderosa conjunción de cristianismo, aristotelismo, platonismo y otras corrientes en el Renacimiento europeo y en el período isabelino. No parece que fuera correcto imputar a la moda formulaciones como la del s. 11, v. 5

Herein lives wisdom, beauty, and increase,
o la del s. 14, v. 14

Thy end is truth's and beauty's doom and date.

Si se atribuye "insinceridad" al isabelino, no veo por qué adjudicársela al romántico Keats, cuando en la conocida "Oda a una urna griega" dice

Beauty is truth, truth beauty, -that is all
ye know on earth, and all ye need to know.

Pero en uno y otro caso no se ve qué gana nuestra experiencia concreta del poema partiendo de que Shakespeare (o Keats) creyera o no en esta renovada kalok'agathía. Si efectivamente el joven glorificado ocupa el papel que Beatriz ocupa en la Divina Comedia -entiéndase que en los primeros sonetos- luego es razonable que el joven reúna los atributos del ideal sublime, y ese carácter reúne la floración de las virtudes en su grado más elevado, concentradas en

el principio estético y lógico de la belleza y la verdad. Ciertamente que faltaría el otro de los pilares sobre los que descansa este edificio: el sumo bien, y eso conforma una de las brechas que ostenta la ponderación del joven agraciado. Pero distancias y urgencias muy enormes separan la Beatriz dantesca de Mr. W.H. (si éste es el destinatario de los sonetos), y provisoriamente sugiero estudiar la relación estructural y semántica de estas palabras con los elementos ya vistos.

Así, en el esquema temporal propuesto anteriormente "belleza" implica el presente -bien que fugaz- del joven; wisdom es su capacidad de meditar y apreciar las enseñanzas del pasado, como también las enseñanzas del mundo que lo rodea: el ciclo de las estaciones, el de la flor, el del sol, la complacencia de la madre, el mensaje del espejo, etc. Increase es entonces la posibilidad abierta hacia el futuro, y representa la antítesis de la tónica del desgaste desarrollada hasta el momento. El futuro que se abría ante el joven era la tumba, la savia cuajada, el sol decadente, etc. (En este soneto age and cold decay (v.6); mientras que en el v.5 se muestra el aspecto fecundador. En la palabra featureless (v.10) debe verse algo así como la contrapartida de form y de shape en el s. 9, como también del sentido de armonía que se requería en el s. 8. En la enunciación de los tres adjetivos, al igual que en las tres acumulaciones anteriores, se ve nuevamente la resistencia a la gradación lógica, que hipotéticamente adjudico a la disposición dramática de Shakespeare.

Para terminar, pongo de relieve la imagen del pareado

She carved thee for her seal, and meant thereby,
Thou shouldst print more, not let her copy die.

En épocas de Shakespeare la palabra seal, que se verá en otros sonetos de la serie, tiene obvias connotaciones con el color rojo (cfr. s. 152, vv.6-7), y por ese lado con la sangre: se retoma así lejanamente la valoración de la sangre como instancia de fecundidad.

El s. 12, uno de los "When Sonnets" en la tipología de Hubler, ofrece aproximadamente una condensación de los principales motivos expuestos: el día (s. 7); la flor (s. 1, v.11), los árboles

(s. 5, v.6); el verano (s. 5. v. 5). Pero este conjunto está en -
marcado en la observación de la primera persona, que va aparecien-
do con gradual insistencia (véase el presente enfático do count ,
y la repetición del pronombre en el v.9). La esfera del reloj, el
dial, las manecillas, son otras características de la metáfora
shakespeareana, y deben ser puestas en relación con el dístico fi-
nal que menciona la guadaña del tiempo (v.13). Puede decirse que
el tema de la destrucción toca por primera vez en este soneto la
esfera del hombre. El deterioro había sido en verdad nombrado en
referencia al joven (s.2, 3, v.12; s.6, vv. 1-2), pero ahora se
lo aplica al ser humano en general (v.4). Así este soneto debe
ser visto en conjunto con el s. 2: ambos ilustran una suerte de
ritmo característico de la reflexión del poeta que transita de lo
general a lo particular y a la inversa. Por ejemplo, este soneto
introduce una nota más calma en el conjunto de sus antecesores ex-
hortativos, con exclamaciones, imperativos e interrogaciones retó-
ricas (s. 7, 8, 9, 10). Por otra parte este tono exaltado regresa
en el soneto siguiente, es decir el s.13.

Así se aprecia que las conexiones de los sonetos son en reali-
dad contrastes y balanceos tonales más que temáticos. El ritmo de
lo genérico y lo específico, de lo material y lo inmaterial, de
lo humano y lo no humano se verifican claramente en el s. 12: el
verde del verano engavillado y transportado en carruaje fúnebre es
buen ejemplo. La contemplación de los objetos nos sigue un orden
exacto: día, flor, árboles, verano; pero al decir "verde de vera-
no" incorpora por una parte la estación como presa de la consun-
ción; y por otra parte el conjunto vegetal al cual se han adelan-
tado la violeta y los árboles. Véase que la rosa como entidad sin-
gular parece preservar su lozanía ya que el poeta prefiere elegir
la violeta para ilustrar el deterioro (v.3). Otro ejemplo es el
empleo de canopy ('palio', 'velo') como verbo transitivo. Esta me-
táfora desarrolla desde un cierto punto de vista la imagen cons-
tructiva o edificación vista en el s. 10, la cual se desarrollará en
el s. 13, aunque en el s. 12 se la enfoca más del lado de la pro-
tección (del ganado) que del lado del lucimiento,

El concepto de pluralidad de adueña de la parte final del soneto, iniciada en el v. 9 con una individualización de la belleza (no beauties sino ^{thy} beauty) En cambio el deterioro tiene expresiones plurales; wastes of time (v.10) , sweets and beauties (v.11).

Toda fragmentación de la unidad es dolorosa, y toda vuelta o reintegro debe hacerse por medio de una purificación costosa: en ese sentido debe entenderse el juego de la belleza singular y la pluralidad de destrucciones que se suscitan en el retorno y la regeneración. El intensificador reflexivo themselves (v. 11) sugiere la eliminación de toda agencia externa, y de ese modo refuerza la idea de un principio o germen destructivo implícito en las "bellezas y dulzuras" (v. 11) que dejan de ser.

Este pronombre reflexivo marca con meridiana nitidez la traslación del s. 12 al s. 13: si sweets y beauties dejan de ser; si hacen abandono de sí mismas, el v. 1 del s. 13 propone el principio de identidad con carácter desiderativo:

O that you were your self, but love you are

En el primer estico, previo a la coma, hay otro núcleo resumidor de la serie: la tautología implica la imposibilidad de hallar otro predicado, y sin duda adelanta la tópica de lo indecible (Unsagbarkeit) que coloreará distintos sonetos de la secuencia.

La enunciación desiderativa de la identidad asegura la irrepetibilidad del hecho (i.e. la existencia del joven), porque la forma subjuntiva del verbo añade un matiz de imposibilidad. En consecuencia surge la duda incluso frente a la solución que el poeta propone, esto es , la generación. Este carácter único, irrepetible, conviene perfectamente a lo que se dijo antes, a saber, el enfrentamiento entre unidad y multiplicidad. Sólo el joven es único e irrepetible, aunque esa unidad -de más está decirlo- está viciada por la imperfección, pues en tanto creatura no puede ser perfecta, y de allí la certeza de su resquebrajamiento y destrucción. Por eso este soneto halla su perfecto complemento en los vv. 1-2 del s. 84

Who is it that says most? Which can say more
Than this rich praise, -that you alone are you?

Pero por el momento lo que interesa es que la unidad y la unicidad están amenazadas por definición: sujeto del tiempo por cuanto

es criatura del tiempo, , el joven no puede aspirar a la perpetuidad de la belleza. El v. del s. 13 afirma la inmediatez de esta intuición en su misma brevedad: la conjunción adversativa secciona el verso en dos mitades contradictorias. El adverbio here del v.2 es el correspondiente espacial del adverbio still que ha sido explicado anteriormente. A lo largo de este soneto se halla otra palabra referida al resultado final de la generación: semblance (v.4) en relación con form y shape del s. 9.

En verdad, la solución propuesta es la generación: ...that you were/ Yourself again (vv. 6-7), pero va de suyo que la solución surge más de una necesidad de paliativo que de una íntima convicción: del desgarramiento ante el pasaje inexorable del tiempo sale la fuerza dramática de estos sonetos en los cuales no se pueden establecer componendas porque los beligerantes son inconciliables. De todos modos el poeta abandona tempranamente el tema de la inmortalidad lograda a través de la descendencia y pasa a primer plano él mismo al proponer una inmortalidad más duradera conferida por medio de la poesía.

En el tercer cuarteto retorna la metáfora arquitectónica, esta vez referida a la casa: subyace aquí la parábola evangélica sobre la construcción que tiene la base de arena o de roca, aunque en este caso la parábola viene postpuesta a la enseñanza, al revés de lo que sucede en el Evangelio. Husbandry (v. 10) tiene evidentemente el sentido de administración o disposición, a la vez que denota la conyugalidad. Los vv. 11-12

Against the stormy gusts of winter's day
And barren rage of death's eternal cold?

son prodigiosos en cuanto a la fuerza de los adjetivos y a la riqueza vocálica conquistada en una lengua netamente consonántica. La simbiosis de cualidades entre los sustantivos winter y death es tan notable que ambos se vuelven una sola cosa. Estos dos versos comprueban el carácter integrador del lenguaje de Shakespeare, de tal modo que por medio del intercambio de atributos se mantiene la unidad de las imágenes.

En segundo lugar sorprende el empleo del adjetivo eternal,

que aparece por primera vez. Este adjetivo está referido a cold, que por otra parte es complemento de death. Sin pretender sacar conclusiones apresuradas es posible afirmar que en este soneto el nihilismo aparece dominante, y que la muerte asume carácter de categoría absoluta. Como resultado provisorio puede decirse que el lenguaje de contenido religioso rara vez traduce en los sonetos una experiencia directa de la Divinidad.

También en el s. 13 aparece por primera vez el tratamiento you en lugar de thou, alternancia que ha dado pie a numerosas conjeturas y variados estudios. Para la época isabelina Atkins dice:

"You" was the unimpassioned form which prevailed into ordinary speech among the educated classes, whereas "thou" could express numerous emotions, such as anger, contempt, familiarity, superiority, or love. 40

En cambio Randolph Quirk sostiene que la alternancia de estos pronombres es imposible de reducir a sistema porque está fundada en lo que él llama active contrast, es decir, un gobierno dinámico de los pronombres, cuya variación adquiere características dramáticas de acuerdo con el contexto. 41

Por su parte K. Muir afirma:

...it is impossible to detect any consistency in the use of either pronouns. 42

En el poema 14 toman intervención otros elementos que amplían el espacio del poemario: los ojos del poeta se elevan como para cambiar por un momento las miradas horizontales que habían marcado los últimos sonetos, todos ellos emergentes de la contemplación del joven, aunque integrado en el ciclo de la naturaleza y vitalizado por la conciencia del reloj (s. 12). El s. 14, como el s. 7, parte de la observación del cielo, pero con un carácter distinto: no es el cielo diurno signado por el mutable curso del sol, sino el cielo de las estrellas, que en el Renacimiento importan un "comentario" sobre la vida del hombre (s. 14, v. 4). No es del caso indagar hasta qué punto las creencias astrológicas invaden el universo shakespeariano; pero puede señalarse que la consideración tiene antecedentes medievales y que la compulsión en favor de una definición de relaciones entre influencia astral y libre albedrío ocupa las mentes de la época, y halla una cumbre dramática en La vi

da es sueño.

En el s. 14 interesa la reafirmación de la primera persona, ahora en función no sólo poética sin también profética; la valoración de los ojos del joven celebrado, contrastando con las negaciones del octeto inicial; y el ritmo de las enumeraciones. En efecto, el primer cuarteto habla en el nivel más genérico, o cósmico: carestías, plagas, mutaciones; en cambio el segundo cuarteto tiene carácter específico o analítico (Pointing to each, v.6). De todos modos difícilmente los versos se presenten como estructuras cerradas, y así, a las tres enumeraciones del v. 4 les corresponden otras tres, de nivel cósmico, pero humanizadas en la referencia a cada cual (each) y a los príncipes (v.7).

El tercer cuarteto reúne los dos niveles anteriores en la aposición del v. 10 que sintetiza el predicado de los ojos: .

And constant stars in them I read such art

Doblemente apelan los ojos a la percepción del poeta: por un lado hay una lectura (v. 10), que se traduce por otro lado en un conocimiento (v. 9).

Es importante aclarar que tanto en el caso de este soneto como en el siguiente la mención de las estrellas es más que un artificio retórico, y en consecuencia la relación entre ellas y el mundo del conocimiento en sus distintas formas posee también características no fácilmente captables para una mente moderna. De acuerdo con la cosmología medieval, de amplia repercusión en el Renacimiento, hay una esfera que corresponde al primum mobile, de manera que las estrellas son intermediarias entre esa esfera que dicta el movimiento y el mundo sublunar; son por consiguiente los agentes conmutadores entre el reino de la permanencia o de la inmutabilidad y el reino del devenir o de la mutación. Evidentemente el conocimiento extraído de las estrellas tiene todavía el prestigio de una verdadera indagación, muy alejada del palabrerío astrológico a que nos tiene acostumbrados nuestro siglo. De allí entonces que resulte doblemente valioso el conocimiento que se deriva de los ojos del joven, ante los cuales palidece el que se extrae de las estrellas: más aún, sus ojos son constant stars. Todavía el Renacimiento pue-

de aceptar la división tripartita entre espíritu, alma y cuerpo, sin confundir los dos primeros, la razón sería entonces una facultad psíquica, capaz de organizar los datos de los sentidos, y bajaría hacia abajo (downwards, según la expresión de Spencer); mientras que el espíritu posee una facultad angélica, que es el entendimiento (understanding) o intelecto, cuya dirección es hacia arriba. Esta explicación apunta naturalmente a mostrar que el knowledge al que se refiere el soneto de Shakespeare sería de carácter intelectual y por tanto orientado hacia los principios de validez universal; de ahí la conjunción de belleza y verdad. De la conciencia de un orden cósmico difícilmente quebrantable en el universo shakespeariano desprenderíase la certeza de este conocimiento casi absoluto que se deriva de los ojos del joven enaltecido.

Igual que en el s.8 hay en el s. 14 una contradicción lógica que pone entre signos de interrogación la aposición del v. 10: lo constante está sujeto a la mutación, lo que significa la muerte de la belleza y de la verdad. Véase en el v. 12 que la exhortación apunta a una conversión de parte del joven: se recupera aquí un rasgo de léxico religioso al cual se había hecho referencia. El s. 14 es complemento del s. 11, v. 6, aunque se corrige sutilmente la tríada sabiduría-belleza-crecimiento para obtener la fusión en una díada acaso inescindible: belleza-verdad. Esa compenetración de belleza y verdad está condicionada por el proceder del joven.

El v. 14 ostenta una compleja gradación de agotamientos, acentuada por la aliteración de /d/:

Thy end is truth's and beauty's doom and date.

En efecto, hay un fin (end) para el joven; un juicio final (doom) y una fecha perentoria (date) de los paradigmas verdad-belleza. Las tres palabras representarían por tanto la reasunción de los tres niveles planteados en los cuartetos, aunque en orden inverso: end para el joven (nivel individual: muerte física); doom para el hombre (nivel universal, acaso con tintes eskhatológicos); date para los fenómenos naturales (nivel cósmico).

Interesa referirse también a los verbos referidos al vaticinar: pluck (v. 1), tell (v.3), fortune (v.5), say (v.7), derive (v.9),

prognosticate (v.11), Fluek (/ / antiguo latín piluccāre / pilus?) es el verbo que se usa por ejemplo para el hecho de arrancar una flor, y ostenta por así decir la brusquedad de la acción, lo cual señala su falta relativa de causalidad, su condición azarosa o imprevista; mientras que derive indica la proporcionalidad entre el objeto contemplado (los ojos) y el conocimiento obtenido a partir de ellos (knowledge). De la astronomía se sacarían pues conocimientos circunstanciales y deslumbrantes: catástrofes y avatares. El conocimiento a partir de los ojos tiene el carácter de adquisición serena, permanente y trascendental: la idea es que el matrimonio de verdad y belleza excede los accidentes entrañados en los ciclos. La condición azarosa de estas predicciones está dada por el verbo fortune (v.5), mientras que la seguridad del conocimiento contemplativo está dada por read. Otra vez, a la imprecisión de if it shall go well se contrapone la certeza de this I prognosticate (v.11). Implícito alienta el sobrepujamiento según el cual el joven excede a los príncipes y a todo lo demás.

El último libro de las Metamorfosis de Ovidio, popularizado por la traducción de Golding, suministraría fuentes para el s. 15, aunque las traducciones casi literales se encuentran en sonetos más avanzados de la serie. En el s. 15 se halla por primera vez la asimilación entre la condición humana y el escenario teatral, uno de los tópicos preferidos de los autores renacentistas, que Shakespeare explotará especialmente en el s. 23.

Que el s.15 continúa naturalmente al s.14 parece quedar fuera de discusión por la mención reiterada de las estrellas; pero se advierte la conquista de la primera persona gramatical como figura cuya vocación se afirma más y más: esto aparece claro en el v.14, destacado más por la rima interna, que es uno de los recursos menos estudiados en este autor:

As he takes from you, I engraft you new.

Si se observa la pareja de sonetos, el s. 14 y el s. 15, se advierte en ambos la falta de exhortación en vistas a la descendencia y cómo la tópica del desgaste se va insumiendo más y más en los ciclos cósmicos. El carácter universal de este sentido erosio-

nante de la physis (y empleo deliberadamente la palabra griega para apuntar a la palabra grows del v.1) se aprecia claramente en los vv. 1-2:

When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment.

La perfección, contrastando su sentido de acabamiento inalterable, no es más que un instante, y el sentido que en el soneto anterior se adjudicaba al conocimiento por las estrellas se enriquece ahora en esta secreta influencia que los críticos asemejan a la acción de los espectadores frente a la obra teatral.

La palabra increase, integrante de la tríada del s.11, se ve ahora desvalorizada por la relatividad que propone el v. 6:

Cheered and checked by the same-self sky:

Así la conjunción and del s. 11, v.5, que la unía a sus hermanas, wisdom y beauty, desaparece en la consolidación del s. 14. La comparación entre las plantas y los hombres se explicita por primera vez: de este modo, de acuerdo con el ritmo recapitulador del lenguaje lírico, se van integrando las metáforas e imágenes iniciales con caracteres más universales y urgentes: no se nombran ni la rosa, ni la violeta, ni las flores, sino solamente plantas (v.5) y el artículo está ausente:

When I perceive that men as plants increase,

Para el lector atento ciertas palabras deben actualizar impresiones, como por ejemplo sap (v.7), que se había visto en el s.5, v.7, casi centralizando la vivencia lírica. Las ubicaciones y los contextos de esta palabra son idénticos en ambos sonetos. La savia controlada o detenida por la helada o por "el mismo cielo" actualiza la imagen del s. 5. El v.8 permite desarrollar una observación anterior: heaven es principio manifestante relacionado con la facultad de understanding. La respuesta de heaven, es decir lo que el poeta halla en la inspección del firmamento serían signos de conmutación entre la esfera super-lunar y la esfera sub-lunar. Esto hace ganar aún más intensidad a la sabiduría que se saca de los ojos del joven.

El tercer cuarteto encierra una profunda ironía, pues la primacía del joven no durará más que un momento, y en tal caso la frase

sets you most rich in youth no tiene más significado que el de un alivio momentáneo tras el cual se oculta la conciencia de la desintegración. Como palabras interesantes en cuanto a variación significativa figuran state y stay. La primera da pie a juegos de palabras, p. ej. en el s. 64; la segunda se adensa por medio de un oxímoron (inconstant stars, v.9), que enaltece el sentido de constant stars (v.10 del soneto anterior). Por su parte el tópico del desgaste se ha hecho fuerte en el adjetivo wasteful, afirmando su predominio como instancia de deterioro como atributo de Time. De allí la asociación con Decay en vistas a la destrucción del joven. El adjetivo sullied referido a la noche (v. 12) denota una personificación de la experiencia. "Sucia" impresiona a los sentidos más que "horrible", el adjetivo un tanto convencional que se usaba en el s.12, v.2.

La metáfora bélica va conquistando el nuevo tono que se avecina en el soneto siguiente: en el s. 14 aparecían debateth (v.11), war (v.13); y en el s. 16 aparecerán mightier (v.1), make war (v.2), bloody tyrant (v.2); fortify (v.3).

Es de advertir que junto con el crecimiento de la primera persona como instancia immortalizadora del joven enaltecido se produce un nombramiento del tiempo con todas las letras, sin perífrasis ni metonimias; como si los contrincantes, el tiempo y el poeta, se enfrentaran en la desnuda disputa por el olvido o la perdurabilidad. En este contexto debe mencionarse la palabra brave (v.8) usada como adjetivo en el s. 12, v.14. Brave no designa la cualidad perdurable de la pujanza o del empeño, sino tan sólo el florecimiento pasajero, la cosa inflamada pero no lograda, el esfuerzo más belicoso que efectivo. En el s. 12, v.14, brave como verbo, parece implicar la fuerza sustantiva de una contraposición, la capacidad efectiva de contrarrestar al tiempo, por más que esta visión claudique más adelante.

El tema del desgaste se complementa enseguida con la exhortación reforzada por la interrogación retórica en el s. 16. El poeta nombra por primera vez el resultado de su "oficio", y aunque sus palabras iniciales sean de deliberada humildad (barren rime, v.4), no

debe dejar de advertirse que en el proceso de afirmación personal que he tratado de referir, las rimas del poeta (su quehacer poético) empiezan a ser nombradas como instancia de perduración, por ahora precaria. En el s. 17 la poesía compartirá con la descendencia carnal la virtud prolongadora, y en los siguientes sonetos asumirá su plenitud inmortalizante.

También en el s. 16 se ejemplifica la técnica de recapitulación cíclica: las happy hours del v. 5 recuerdan inmediatamente las horas configuradoras del s. 5. Los jardines del v. 6 recomponen los vv. 6 y 10 del s. 3. La imagen o figura pintada del v. 8 retrotrae a la imagen (shape) mencionada en el s. 9. El trabajo renovador marcado por repair (v.9) vuelve a la imagen del s. 5. También se restauran o revalorizan las flores (v.7), en cuyo significado ha de subyacer siempre, no sólo por la tópica tradicional, sino también por el tratamiento que le ha venido dando el poeta, la noción de fugacidad.

Si se tiene en cuenta el deslinde semántico formulado a propósito de shape y de form, se obtendrán nuevos elementos para ponderar los alcances de your painted counterfeit: (v.8). En un planteo considerablemente platónico, counterfeit es una imitación de la imitación, o imitación en segundo grado, y por tanto posee un valor más bien desdeñable. La misma composición morfológica de la palabra acentúa su subsidiariedad o complementariedad. Los sentidos del v. 9

So should the lines of life that life repair

los resuelve Empson de la siguiente manera (traduzco el pasaje):

"Lines of life" se refiere a la forma de la apariencia personal ya sea en el joven mismo o repetida en sus descendientes (como quien habla de las líneas de la figura de alguien); a las arrugas del tiempo sobre ese rostro (sugeridas tan sólo para ser temidas); a la línea o linaje del joven -sus descendientes; a las líneas dibujadas por una lapicera al escribir; a las líneas de un poema (del tipo de las que tiene un soneto); y al destino como línea de vida o quiromancia. 43

En cuanto a pupil's pen (v. 10), ha dado pie a la suposición de que se trata de un soneto tempranero, como si el poeta reconociera la escasa veteranía de su pluma; pero como dice Seymour al hablar de este poema, el sentido es "mi pluma, alumna de tu belleza"

El s. 17, iniciado también por medio de una interrogación, significa sin embargo un cambio importante en la dirección de las reflexiones: La preocupación ha variado sutilmente de objetivo, y aunque pudiera decirse que se trata de un artificio poético para realzar la tópica de la Unsagbarkeit, no puede dudarse de que la atención se fija sobre la poesía. Entre quienes han estudiado comparativamente los sonetos de Shakespeare con otros poemarios, se ha advertido la sujeción extrema de la primera persona ante las vicisitudes del amado; y hasta se señala que el poeta pone la función inmortalizadora de su poesía -a diferencia de Sidney- al servicio absoluto del joven amado, y no de su propia perduración en cuanto poeta. De todos modos el s. 17 es uno de los que más insistentemente habla de la vocación poética y sus problemas, iniciando así una temática que se actualizará en la "zona" de los poemas dedicados al poeta rival. Un registro del léxico basta para confirmar esta aserción: my verse (v.1), write (v.5), number (v.6), papers (v.9), poet's rage (furor poeticus) (v.11), stretched metre (v.12), antique song (v.12), rime (v.14).

La poesía se manifiesta con carácter develador y ocultador al mismo tiempo, aunque tal vez exista un doble sentido irónico en el v. 4:

Which hides your life, and shows not half your parts:

Por otra parte, el v. 14 corrobora lo que se rehusó a lo largo del soneto, al poner a la poesía en situación de paridad con el linaje del joven:

You should live twice in it, and in my rhyme.

La donación a cargo del cielo debe hallar una voz acorde que la celebre, y ésa es la función del poeta frente a los dones del joven amado, por más que el poeta reitere su incapacidad para hacerlo. La primera persona se marca en los dos posesivos que encierran el poema: my verse (v.1) y my rhyme (v.14). Pero los elementos del s. 14 también se reflejan veladamente en la indiscutible unidad de verdad y belleza. En el caso del s. 17 se oponen lo concreto y lo abstracto en el v. 10: less truth than tongue. La valoración de la lengua como entidad falsa, especialmente lisonjera, anticipa una temática que recorre los sonetos, y que en última instancia articu

la el drama de Ricardo II. Pero no sólo se establece esta oposición sino que en el v. 11 figuran los "derechos verdaderos" o legítimos del joven, los cuales no deben ser confundidos por la "furia poética": se añade pues colateralmente la propiedad de la justicia a la unidad de verdad y belleza. El canto del poeta no es por ende una añadidura artificiosa sino una necesidad imperiosa; debe "llenarse de tus altos méritos" para resguardar el reinado de verdad-belleza-justicia encarnado en el joven.

Por otra parte véase cómo implícitamente se reconoce la exigencia de una pluma apta conforme con las virtudes del ser alabado. Hay por tanto disimulada una conciencia poética que separa lo moderno de lo antiguo (v.12), y que propone una obligada diferenciación entre el verso estirado y vacuo, de éste, que debe colmarse de los merecimientos del joven. Estas finezas significativas requieren una sutilización del lenguaje para incorporar shades of meaning. El v. 12 lo logra por medio de la alternancia de vocabulario latino y anglosajón en una construcción abrazada

And stretchéd metre of an antique song.

En diferentes contextos la palabra antique, por su proximidad fónica con antik tiene el significado de 'grotesco' o bufonesco" (ej. Ricardo II, III, 2, vv. 162-163; 1 Enrique VI, IV, 7, vv. 18; Much Ado About Nothing, V, 1, v.96; Romeo y Julieta, I, 5, v.59; Hamlet, I, 5, v.172)

3. Venus y Adonis

Resta investigar la conexión temática de los sonetos con los argumentos que emplea Venus al intentar seducir a Adonis (vv.127 y ss. en el poema homónimo de Shakespeare). También en Venus y Adonis como en Hero and Leander de Marlowe, se trata de una situación heterosexual; también en el poema lírico-narrativo hay complacencia en el lenguaje sensorial, y también en él subyace la ironía de una Venus encendida por el desdén del joven, a lo que se suma ese final en el que la diosa decide confinarse en Pafos, o el episodio festivo del semental en el pasaje de los vv. 259 y ss.

Mientras en el poema de Marlowe la tragedia está sólo insinuada

(el poema está inconcluso), el poema de Shakespeare ofrece en las escenas del jabalí y del llanto de la diosa un riguroso contrapeso a la atmósfera alegre que abre el cuadro. En ambos poemas las exhortaciones al amor vienen dadas por el inmediato interés del pretendiente; pero si en el poema de Marlowe es el hombre quien propone sus argumentos a la mujer, en el de Shakespeare es a la inversa, lo que implica desde ya una mayor cercanía con el planteo de los sonetos. Obvio es decir que en los sonetos desaparece el interés personal (sexual) cuando se induce a la procreación. En los vv. 127-132 de Venus y Adonis se encuentran algunos elementos ya apuntados: la primavera, el carpe diem, la consunción de la belleza y la oportuna recolección de las flores:

'The tender spring upon thy tempting lip
Shows thee unripe, yet mayst thou well be tasted:
Make use of time, let not advantage slip;
Beauty within itself should not be wasted:
Fair flowers that are not gather'd in their prime
Rot and consume themselves in little time.

La exquisitez vocálica, el gusto por los paralelismos, y por la sinonimia aparente (rot and consume), indican un trabajo lingüístico considerable. Pero no deben extremarse las similitudes, pues no se halla presente entre los argumentos de Venus la mención de la prole, que obviamente tampoco interesa demasiado a la diosa. Por su parte los sonetos no instan a gozar de la juventud, ante la cual la conducta del joven no resulta ser precisamente ascética (cf. s. 1, v.12: mak'st waste in niggarding; s. 4, vv 1-2: spend /upon thyself thy beauty's legacy).

La estrofa de los vv. 157-162 aporta una referencia que se ha mencionado en este estudio: el mito de Narciso

Narcissus so himself himself forsook,
And died to kiss his shadow in the brook.

Las dos estrofas siguientes culminan uno de los discursos de Venus, y después aparece el narrador en tercera persona (v.175). En la primera de estas estrofas aparece una acumulación de sustantivos referidos a los usos que en cada caso se demanda. Ninguno de ellos, salvo elípticamente, habían sido nombrados en los primeros diecisiete sonetos, y esto permite afirmar una cierta sobriedad o depuración del lenguaje de los sonetos respecto de Venus y Adonis:

'Torches are made to light, jewels to wear,
Dainties to taste, fresh beauty for the use,
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;
Things growing to themselves are growth's abuse:
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty
Thou wast begot; to get it is thy duty.

Puede compararse la resonancia claudicante que tiene la palabra sap en los sonetos con el adjetivo sappy del v. 165 del poema. Sappy plants son las que deben producir frutos: hay una connotación germinativa o vital. En el s. 5, v.7 se nombra a sap pero detenida por la helada, y en el s.15, v.7 sap es como una instancia de soberbia que conduce irreparablemente a la destrucción. En los sonetos predomina la helada sobre la savia; la consunción sobre el rejuvenecimiento. Si se permite por un momento inferir estados espirituales a partir de los textos, me atrevo a decir que, contrariamente a la calificación sugar'd que alguna vez se les adjudicó a los sonetos, o a la adscripción de los sonetos a una lírica sensual y complaciente, su lenguaje trasunta un sentimiento del tiempo y de la ruina mucho más imperioso que en el poema Venus and Adonis, situado por definición en un cuadro idílico y atemporal. Los sonetos están inmersos en el tiempo y en las tensiones no resueltas de sentimientos y reflexiones donde apremia la irremediable decrepitud y la voracidad de la muerte. Frente a esto la muerte de Adonis, tan injustificada a los ojos de Venus, no alcanza a sofocar la imagen amable y eglógica del comienzo, aunque le imponga restricciones.

Además en el poema Venus y Adonis han sido llevadas a la rima dos palabras claves de la primera serie de sonetos: use (v.2) y abuse (v.4) . Adonis, como el bello joven, es conminado a abandonar el hedonismo personal, que es abuso frente a las leyes naturales. El empleo de pronombres reflexivos abundantes es otro punto de contacto entre los argumentos de Venus y los del poeta de los sonetos.

La estrofa siguiente es la más próxima a los sonetos, aunque en mi concepto la más convencional en boca de Venus:

'Upon the earth's increase why shoulds thou feed,
Unless the earth with thy increase be fed?
By law of nature thou are bound to breed,
That thine may live when thou thyself art dead;
And so in spite of death thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive.'

También la palabra feed, como otras que están en la misma órbita semántica, "devorar", "alimentar", etc, apuntan en los sonetos al significado destructivo: lo que es tragado desaparece para siempre y no se reintegra en modo alguno a la vida. En Venus y Adonis, en cambio, feed aparece unido en un juego de concatenación con la palabra increase, referida al crecimiento de la tierra y al de Adonis. Una y otro se tienen que nutrir en un ritmo continuado de acrecentamientos. Por otra parte se incorpora la legalidad de la naturaleza (v. 171) como rectora de toda generación. Ciertamente es que la diosa no puede ignorar la condición del amado y en consecuencia se menciona a la muerte (v.173) y la supervivencia por medio del linaje. Quizás de esta conciencia de mortalidad brote la implícita conciencia trágica que anticipa el final sangriento de Adonis.

El grupo siguiente de sonetos, que podría extenderse hasta el s. 32, siguiendo la división temática de Muir, confirma el agigantamiento de la primera persona gramatical, cuyos caracteres se afianzan más y más principalmente en tanto agente de immortalización del joven celebrado. Junto con esto aparece el influjo de la fortuna (s.25, s.26, s.29), la insistencia en el dolor personal (s.27, 28, 29), etc. Pero en tanto haya un desplazamiento de la función immortalizante desde el linaje a la poesía tomaré en consideración sólo el s. 18.

También este soneto prosigue el tópico del sobrepujamiento, pero los dos primeros cuartetos se destinan mucho más a observar las claudicaciones del término de comparación que las virtudes del término comparado. Es notorio que la palabra summer le brinda a Shakespeare imágenes de pronta decadencia y caducidad, antes que de vitalidad o rejuvenecimiento. Por este lado, como por el v.4 (darling buds) el soneto, y en general la serie que inaugura, se vincula con los anteriores por la temática del desgaste. La estructuración del soneto está hecha a base de alternancias de lo genérico y lo específico, como se ve en los vv. 3-4, 5-6, 7-8. Como en el soneto 7 se advierte una apreciación más bien despectiva del sol, si bien no tanto por su declinación diaria cuanto por su comportamien

to caprichoso en el verano. El final del segundo cuarteto propone la reformulación de las nociones acerca del incesante ritmo de la naturaleza, que los críticos adjudican al conocimiento del último libro de las Metamorfosis, y que se hace presente con mayor claridad en el s. 64. Como agentes de la declinación se nombran chance y nature's changing course, unidas por la conjunción disyuntiva. En términos generales se ofrece como objeto de profundización el estudio de las relaciones entre fortuna, naturaleza y tiempo, una tríada que sirve de articulación de los sonetos. (Ver conclusiones)

El eterno verano del joven está indisolublemente asociado a las líneas eternas, las cuales no conservan simplemente la belleza del joven, sino que la acrecientan (thou grow'st, s.5, v.12) en el decurso de los tiempos. La mención de la muerte personalizada (v.11) no es ahora en tanto consumidora de todo lo existente, como en los sonetos anteriores, sino como entidad de valor relativo, que no puede liquidar la nombradía del joven amado. Junto con el tema de la naturaleza se ofrece el vocabulario jurídico (vv. 4 y 10): la expresión thou ow'st sería el correlato de los "legítimos derechos" mencionados en el s. 17, v.11. Como se ve, en el s. 18 prevalece la noción de un futuro en el que la fama resplandecerá por medio de la poesía; en tanto que en los sonetos anteriores el acento caía sobre la infalible decadencia que acarrearía el tiempo sobre la belleza física del joven. De otro modo: predominaba en los sonetos anteriores el glorioso presente ante el cual se cernía amenazador el futuro; en el s. 18 y en el s.19 predomina un futuro esclarecido por la función eternizante de la poesía.

CAPITULO VI: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL TEMA DE LAS GRACIAS

Este tema de la Antigüedad halló amplia resonancia en la escuela neoplatónica italiana, donde recibió correcciones y reformulaciones.

Dentro de la literatura exhortativa, y especialmente en el caso de los sonetos de Shakespeare, donde el sujeto y el objeto son masculinos, el ritmo circular de los dones representados por las Gracias, aporta una buena posición de análisis, bien que, como es obvio, no se puede acudir a una identificación exacta de las Gracias con los "personajes" de la serie.

Las representaciones pictóricas de las Gracias son corrientemente efectuadas por medio de tres muchachas tomadas de las manos, como significando el círculo de entrelazamientos que no cesa nunca: corresponden a los verbos de la generosidad: ofrecer, aceptar y devolver los beneficios. La representación de una de las muchachas de espaldas se interpreta en el sentido de que por cada don que se entrega deben volver al oferente dos. En otros casos el rostro oculto indica que quien da no debe lucir, mientras que las otras dos acciones deben ser claras a la vista del mundo. Por otra parte las Gracias configuran una tríada que depende de Venus, la diosa de la Belleza, cuya inclusión en el grupo de las figuras danzantes plantea problemas de interpretación que no viene al caso analizar.

Los neoplatónicos florentinos apreciaron ese ciclo de las Gracias como un flujo de emanatio a partir de los dioses, raptio o vivificatio, acto de reingreso de lo inferior en lo superior, y remeatio, es decir, unión o integración con los dioses. Pico de la Mirándola aplicaba a la emanatio, conversio y remeatio tres nombres del ámbito de la filosofía: causa efficiens, causa exemplaris, causa finalis. Ficino veía en las Gracias la tríada Veritas, Concordia, Pulchritudo, aunque esta adscripción no tiene valor constante entre los autores que tratan del caso.

Si se permanece en el esquema de Ficino, entonces es claro que el joven celebrado en los sonetos, bien que en forma dinámica, o tensa, reuniría esas tres grandes virtudes, según lo estudiado en los sonetos 11 y 14. Es interesante examinar el ritmo encadenado de los verbos citados hace un momento. Es evidente que no co -

responde al mérito del joven celebrado la belleza que ostenta: el legado de la belleza es préstamo de la natura (s.4, v.3); la largueza le ha sido dada (s.4, v.6); su forma es obra de horas gentiles (s.5, v.1); la belleza que exhibe tiene carácter de prenda (s. 13, v.5) ,etc.

El carácter de aceptación de los dones se funde inevitablemente con el de la devolución, según la ortodoxia referida al tema de las Gracias; pero esta devolución aparece obliterada en el joven. Solamente en el s. 8 aparece como cosa polémica o contradictoria: el joven ama lo que recibe no con alegría y recibe con placer su descontento (vv.3-4).

En cuanto a la devolución, los términos de la remeatio se ven frustrados porque la discutida aceptación de los dones no suscita la exigida conversio o raptio. Dicho de otra manera, en el joven las direcciones están constreñidas o estranguladas: hay una donación de parte de la naturaleza que lo constituye en paradigma temporario de Verdad y Belleza; pero la aceptación de los dones debe plenificarse en su devolución o fructificación. Esa es la línea que se quiebra en el joven: alimenta su llama con un combustible self-substantial (s.1, v.6); produce hambre donde reina abundancia (s.1, v.7); se consume en vida solitaria (s.9); etc. Además debe proteger sus dones (s.11, v.12); formar otros rostros (s.2, v.2), etc. La Belleza y la Verdad han de perdurar si se convierte hacia su linaje.

Como conclusión puede decirse que por medio del joven hay expuesta una teoría sui generis de las Gracias, que en lugar de ofrecer la armonía que ^{se} suscita al responder cada entidad de acuerdo con lo que le corresponde, expone la precipitación en un estado ruinoso causado por la abolición de la "tercera muchacha" de la alegoría tradicional. No hay para el joven remeatio posible: cuando la natura lo convoque a su presencia no podrá mostrar un balance aceptable (s.4, v.12). Así no habrá reintegración armoniosa del joven a los dioses o a ningún principio manifestante, ni plenificación a través de su vocación realizada, sino perecimiento en la tumba, conquista de la muerte y de los gusanos, vergüenza criminal (sonetos 1, 6, 9). 44

En el s. 37 y en los siguientes se confirma la dirección del s. 36, donde se esbozaba una disculpa para los defectos del joven celebrado. He aquí que la posibilidad de aplicar el tema de las Gracias se incrementa cuando aparece el tercer "personaje": la dama que se ha adueñado de la voluntad del joven celebrado. Esta presencia se hace notoria en los sonetos siguientes.

Por de pronto se confunde metódicamente la tríada "bello, bueno verdadero" en el s. 37. En el v. 4 aparecen mérito y verdad:

Take all my comfort of thy worth and truth.

Y en el v. 5, realizadas por las aliteraciones, aunque oblicuamente, belleza, cuna o nacimiento, riqueza e ingenio:

For ~~whether~~ beauty, birth, or wealth, or wit.

Veritas y Pulchritudo parecen ser términos inamovibles siempre: que se habla del joven, y hasta cierto punto el summum bonum que falta a la trilógia está presente en el superlativo best del v.13:

Look what is best, -that best I wish in thee,
aunque más como manifestación de deseo que como propiedad. Las traducciones corrientes no parecen tener en cuenta que la metáfora del segundo cuarteto está ambientada en el terreno de la heráldica; de ahí que son cuatro cuarteles los que coronan las partes del joven. Por otra parte el verbo give del v.10 apunta al ritmo de las Gracias que se profundiza en los sonetos siguientes.

El soneto 40 está ambientado en el espacio de lo fáctico y de lo circunstancial, aunque queda en pie como inamovible basamento la circunscripción del concepto de amor (v.3), que anula las pluralidades del v.1:

Take all my loves, my love, yea take them all,
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call,
All mine was thine, before thou hadst this more:

La palabra more, que cierra el cuarteto, es cifra de una cantidad siempre fluctuante que debería anularse únicamente en el uno primordial. Pero éste es un soneto de alternancias y vicisitudes, instaladas en el reino cuantitativo que expresan las concesiones y negaciones del segundo cuarteto, cuyas claves interpretativas en el orden presuntamente biográfico se hallan en el s.42. En este terreno dialéctico ocurren los quebrantos, desilusiones y justificaciones, como claramente lo dicen los oxímoron gentle thief (v.9),

lascivious grace, all ill well shows (v.13). Las rimas verbales del segundo cuarteto también cooperan para acentuar esta idea de complejidad y confusión: receivest, usest, deceivest, refusest. Como se aprecia, toda la entrega y devolución están trastornadas en una manera sutil de despojo, que el poeta quiere excusar con ingeniosa galantería.

El empequeñecimiento de la figura del amado y la consecuente limitación en el concepto de amor se acentúan más en el s.41. De la misma manera que Voluptas tiene en las figuraciones renacentistas modalidades opuestas, a saber, una voluptas noble que se endereza al sumo bien, y otra baja, enderezada sólo al placer, también puede decirse que Pulchritudo reúne esta polaridad o dualidad. La palabra beauty, usada cuatro veces en el soneto, y cinco si se cuenta beauteous (v.6), no es aquí aquélla que se asocia con verdad, con dignidad, con fecundidad (por ejemplo en el s.14), sino una belleza tentadora amiga del pecado. Por eso tiene de malicia otra de las propiedades que en el Renacimiento también goza de reputación popular o antagónica: Juventud (v.3: thy years full well befits). Esa Juventus aparece en el v. 10 predicada por el adjetivo straying, que vale tanto como 'errática', 'fluctuante' o 'extraviada'. Los términos de la acrimonia apenas se mitigan por la justificación que se esboza en el segundo cuarteto:

Gentle thou art, and therefore to be won,
Beauteous thou art, and therefore to be assailed
And when a woman woos, what woman's son,
Will sourly leave her till he have prevailed?

Pero a pesar de la justificación aparecen riot (v.11), break a truth (v.12), tempting (v.13) y false (v.14), que reducen el alcance de las excusas. Puede afirmarse que en el s.41 eros ha conquistado el sitio de ágape.

Este desplazamiento se aprecia con claridad en el s.42, que culmina esta serie de sonetos inscriptos preferentemente en el orden de la multiplicidad y de la contradicción. Este soneto, que algunos estudiosos ubican temporalmente con el s.144 y 152, muestra la contrafactura y deformación de la doctrina de las Gracias en su momento culminante por medio de un ingenioso silogismo, que sin embargo no puede acallar a la palabra cross al final del tercer cuarteto:

And both for my sake lay on me this cross,

El soneto se compone de oraciones que sintácticamente coinciden con las pausas versales; no brilla por sus imágenes sino en todo caso por el manejo alternativo de los pronombres y la pluralidad de valores que se pueden adscribir a la palabra love. Pero lo importante es que la continuidad rítmica del dar el aceptar, el de volver, se realiza en este soneto por medio de una parodia en la que el ritmo circular se ha detenido en un punto, y ese punto constituye la cruz del poeta. No por nada ha desaparecido el verbo give que antes se usaba a menudo, y ha sido reemplazado por otro mucho más estático y oprobioso: hath (o hast, en otras grafías, v. 1), con fuertes connotaciones de materialidad. La repetición de for my sake (vv.7 y 12) acentúa la ironía, que se recarga por la aseveración de una identidad (v.13) ya impostergablemente quebrada:

But here's the joy, my friend and I are one,
Sweet flattery, then she loves but me alone. (vv.13-14)

Este ritmo paródico es por tanto un abuso (v.7) y se traduce no en un dar que enriquece, como en las figuraciones conocidas de la plástica o de la numismática, sino en un ceder que empobrece, porque dos ganan a costa de un tercero.

Desde el punto de vista del parentesco temático pareciera que los sonetos 133 y 134 debieran ser colocados junto con los sonetos 40 y 41, y 42. Si en el s. 42 se hablaba de depositar una cruz sobre el poeta, en el s. 133 aparecen deep wound (v.2), torture (v.3), slave-slavery (v.4), torment (v.8), cross'd (v.8), prison (v.9), jail (v.12), un vocabulario que ciertamente guarda afinidad con las cartas paulinas y que tiende hilos que van del soneto 129, referido a la lujuria, al desgarrado soneto 146, que habla de la derrota de la muerte. Particularmente el v.4 no deja dudas de que la relación con la dama morena es una esclavitud, y esto apunta naturalmente al pecado carnal:

But slave to slavery my sweet'st friend must be?

Por otra parte la combinación de pronombres reflexivos apunta a la identificación absoluta de sujeto y objeto. Independientemente de las circunstancias, el final ingenioso de los sonetos 40 y 42 se distancia notablemente de estos dos, el 133 y el 134, mucho

más descarnados y profundos. Aún la deprecación Beshrew (s.133, v.1) ubica al soneto en una cuerda que no ha sido pulsada en los sonetos dedicados al joven amado.

El s. 134 traspone el despojamiento al ámbito del lenguaje legal, lo que en cierto modo convencionaliza el soneto. Pero de igual manera existe una certeza de recusación (But, v.5), como también la afirmación nada eufemística de las tachas de la mujer (covet(ous) / Lat.cupiditatem, v.6). El estatuto a que hace referencia el v.9 se refiere a un derecho de inmediata ejecutoria sobre el cuerpo, la tierra y los bienes del deudor:

The statute of thy beauty thou wilt take

En el tercer cuarteto se emplea el juego use-abuse, todavía perfeccionado por el anagrama sue (v.11) y el objeto interno del verbo bind, bond, (v.8). Tomados en conjunto los dos sonetos demuestran que el ciclo dar-recibir-devolver mantiene su vigencia en el grupo de sonetos llamado The Dark Lady Sonnets, pero modulado en términos forenses, incluso carcelarios, que obviamente lo despojan de gracia y espontaneidad. Mucho más que Amor, Pulchritudo, Castitas, y otras alegorías representativas de las Gracias tradicionales, pesa en estos sonetos Cupiditas, que atraviesa de modo egoísta toda la relación y cercena el entrelazamiento de los dones característico de la danza clásica de las tres hermanas.

A modo de síntesis puede decirse que en estos últimos sonetos (el 40, 41, 42, 133, 134) hay un modo especial de concebir la doctrina de las Gracias. Si se piensa en la alegoría Veritas, Concordia, Pulchritudo, que es una de las formulaciones de la escuela florentina, se ve que la belleza es instancia de tentación y engaño, antes proijadora de falsedad que reveladora de verdad (s.41, vv.12-14). No puede por tanto existir concordia como no sea concebida en términos paródicos. Otra de las formulaciones, Pulchritudo, Amor, Voluptas, supone la manifestación más baja, y no la más noble, de la última mencionada en la tríada: esto es tanto como negar el verdadero Amor y restringir el atractivo de Pulchritudo a la mera corporeidad. Una tercera formulación, Castitas, Pulchritudo, Amor, orientadora de algunas figuraciones plásticas del Ren-

nacimiento, aunque no directamente reprobada en los sonetos, aparece seriamente sospechosa ante los verbos del s. 42 (hasta, abuse que hacen estremecer el basamento de Castitas, y con él, como es natural, el de Amor y Pulchritudo, que quedan reducidos a la estatura de criaturas monstruosas de lo que los conceptos verdaderamente representan. Todas estas figuraciones aparecen pues como so-metidas a espejos deformantes que modifican el conjunto hacia la caricatura. 45

a) Síntesis general

La consideración de los sonetos vistos en estos dos capítulos permite distinguir niveles de lenguaje poético, no necesariamente atados a la correlación numérica de los sonetos.

El primero podría ser llamado lírica de la fecundidad o de la renovación, y se da en los primeros sonetos que exhortan a la pro-creación, con predominio de imágenes tomadas del mundo de la naturaleza, recolectoras de sus ritmos e integradoras del mundo del hombre en los ciclos cósmicos: como contracanto del lenguaje celebrador de la fecundidad funciona la tónica del desgaste del tiempo. Se expone en esta lírica una versión ajustada de la doctrina tradicional de las Gracias, cuyos ritmos reproducen el continuo dar, y recibir de la naturaleza.

Un segundo nivel es el de la lírica celebradora o inmortalizante, como en los sonetos 18, 19, 29, 38, 39, caracterizados por la confianza depositada en la palabra recolectora de tensiones, ansiosa de unidad, y agradecida hacia la inspiración que le da razón de ser: si la lírica de la fecundidad pone su acento en el dar ésta lo pone en el recibir: recibir luz o inspiración para retornar en forma de palabra exultante y glorificadora. Esta dirección se estudiará más adelante con más detalles.

Un tercer nivel, en fin, es el de la lírica de la introspección accidental, inmersa en el vaivén de los estados de ánimo y registradora de las oscilaciones que imponen experiencias contrarias, reacciones dispares, anhelos contrapuestos, inclinaciones aviesas. Se caracteriza por la complejidad conceptual que incorpora un tejido de paradojas, oxímoron, negaciones y antítesis de todo orden.

Entre estos sonetos podrían ponerse todos aquéllos que pertenecen a la serie de la Dama Morena, y varios de los que corresponden al Joven Agraciado, tales como los sonetos de insomnio (27 y 28), de ausencia (97 y 98) etc. Naturalmente, esta división no tiene más valor que el metodológico; pero la presentación de estas tres posibilidades de la lírica shakespeareana en los sonetos simplifica el estudio de los sonetos que llegan hasta el 126, último de la serie destinada al joven celebrado. Por otra parte no debe esperarse que una de las modalidades avasalle completamente a las otras, pues puede darse el caso de que coexistan en un mismo poema.

CAPITULO VII: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LIRICA DE LA ESCISION

Los sonetos que trazan una línea divisoria entre la apariencia exterior del joven y sus verdaderos atributos espirituales (entre ellos con cierta ambigüedad el s.53, el 54, y con absoluta precisión el s.69), prepararían lo que llamo lírica de la escisión o lírica de la disolución, que puede considerarse una subclase dentro del lenguaje de la introspección accidental que mencioné en el capítulo anterior. Estos sonetos trasuntan el corte terminante entre el principio espiritual y el principio corporal; se postula de la manera más insoluble la ruptura de la unidad. o la dualidad irreconciliable.

Los defectos o tachas del joven amado, indicados en los primeros sonetos en términos de cariñosa amonestación, representan una falacia de la naturaleza, que ha suministrado caracteres de belleza exterior que escinden de una vez y para siempre la tríada Belleza, Verdad, Bien. De esta manera, aunque indirectamente, se enjuicia el acierto de la naturaleza cuyo vínculo con el hombre ha sido puesto en duda o perturbado, y en consecuencia la belleza exterior se transforma en instancia de engaño y falsedad.

Una valoración distinta de la palabra bless más cercana a la idea de bienaventuranza cósmica que a la de felicidad temporal es la que se obtiene en el complejo soneto 53 (v.12):

And you in every blessed shape we know.

En parte este agigantamiento semántico depende del pronombre plural (we) que lleva la ponderación del acontecimiento a un nivel humano generalizado.

En el soneto confluyen imágenes empleadas en sonetos anteriores, aunque sometidas a una nueva alquimia poética. Por de pronto la sombra del amado, que en el s. 43 era centro irradiador de luz, iluminadora de las noches del poeta, adquiere ahora valor de paradigma en la medida que actualiza "millones de sombras" pasadas: Stephen Booth considera que la palabra shadow va cambiando sutilmente de significado, de manera que la imaginación del lector va pasando imperceptiblemente de uno a otro. Estos significados, según Booth, serían: 1) silueta; 2) reflejo o símbolo; 3) es

píritu. 46. Aunque la carencia de la cita completa me impide afirmar si estos significados son aplicables individualmente a cada caso, anticipo que la verdadera riqueza del soneto reside en que esos significados están informados soterránea y simultáneamente por todas las ocurrencias de la palabra shadow; esto es, constituyen shades of meaning que conviven en cada caso de la palabra. El soneto sería pendant del s. 106, v.10:

Of this our time, all you prefiguring

A propósito de la posición del joven en tanto modelo de belleza debe llamarse la atención sobre el espacio arquetípico en el que se desenvuelven las comparaciones: Adonis, Helena, y la cosecha fructífera. Ciertamente es, como nota Seymour Smith, que en el v. 5 no se dice que el joven supere a Adonis, sino a su retrato. Pero haciendo a un lado estas sutilezas, lo importante es que este soneto puede ser comentario del difícil soneto 20, ya que al presentar los términos de comparación con las figuras griegas de máxima belleza masculina y femenina, el poeta está recapitulando una tradición de alcances universales. Ignoro si la palabra bisexual, cara a W. Knight, podría aplicarse a esta valoración, que en mi criterio trasciende la división de los sexos para instalarse en el plano de un modelo humano absoluto.

La mención de Adonis atendería fundamentalmente a ese estado de armonía perfecta entre el exterior y el interior, modelo prístino de concierto universal. La mención de Helena apuntaría al estado del hombre caído, o de la ruptura en el orden de las formas, el apartamiento engañoso que disuelve el vínculo entre el hombre y el principio de verdad absoluta. 47

He afirmado anteriormente que shape es una manifestación exterior o aparente, en tanto que form es un núcleo interior que se manifiesta. Este deslinde puede aplicarse al soneto particularmente en la expresión external grace (v.13); pero también en la ambigüedad deliberada del v. 14 que permite la lectura: "Nadie es igual a ti en cuanto corazón constante" y "No te pareces a nadie por tener constancia de corazón:

But you like none, none you for constant heart.

De este modo la expresión blesséd shape, que en principio puede suscitar en la mente una especie de quintaesencia depositada por el cielo en el joven amado, recorta su significación hasta dar aproximadamente en "figura bella", pero sin los atributos correspondientes al alma. Ese distanciamiento entre la apariencia y la realidad es el tema a cargo del soneto 54. 148

El soneto 54 está más en la línea de la escisión que en la línea de la unidad, a pesar de que no sería acertado trazar una división en la serie de sonetos porque las dos líneas viven polémicamente en ellos. Si el poeta intuyera la comunión íntima entre la verdad y la belleza del joven; es decir, si estas dos categorías no fueran más que dos aspectos de una misma realidad, no tendría sentido la exclamación nostálgica de los dos primeros versos:

O how much more doth beauty beauteous seem,
By that sweet ornament which truth doth give!

Si se toma en cuenta la metáfora de los dos versos siguientes:

The rose looks fair, but fairer we it deem
For that sweet odour, which doth in it live:

la correlación de términos permitiría decir que la verdad es perfume de la belleza. Pero la prolongación de esta metáfora en los cuartetos siguientes, al hablar de rosales silvestres (sutilmente pasa del singular al plural), deja entrever componentes irónicos de una manera velada: por de pronto la designación canker, que aunque en verdad nombra un tipo de rosas, es palabra que usualmente se refiere en Shakespeare al gusano y a la corrupción. La palabra wantonly (v.7) no abandona su connotación lasciva (cfr. s.40, v.13) y se predica en ocasiones de la juventud del amado. El epíteto masked, antepuesto a buds (v.8) no deja de sonar como 'cosa oculta o enmascarada':

Hang on such thorns, and play as wantonly,
When summer's breath their masked buds discloses:

Contraria a esta interpretación aparece la evidencia del v.14, pero obsérvese que la verdad no es predicado ontológico de la belleza del joven (ni siquiera de las rosas, v.11, que también aparecen en plural), sino alquimia efectuada por medio del verso del poeta:

When that shall vade, by verse distills your truth,
(En otras ediciones se pone my en lugar de by)

Es entonces función de la poesía -suerte de misteriosa destilación- reunificar la verdad y la belleza escindidas, reunir lo disperso o recuperar la unidad. La poesía no tendría sentido en la plenitud armoniosa de las jerarquías, y en cambio a cargo de ella estaría la re-inauguración de esa plenitud. Su ámbito es ese espacio tenso de ruptura, y su función la formulación de la unidad originaria.

La lírica de la escisión no deja dudas en el s.69, que también anticipa en el aspecto léxico (rank smell of weeds, v.12) imágenes del famoso s.94. Nótese que también en el soneto 69 el pensamiento es facultad del corazón (v.4), de acuerdo con una locución que se verá más adelante:

Want nothing that the thought of hearts can mend:

(v.2)

Por otra parte, siempre subyace la polaridad ojos-corazón, ahora sin duda relacionada con una visión del exterior (world's eye, v.1; thy outward, v.5; eye (v.8) eyes (v.11), y otra del interior: (thoughts of hearts, v.2; seeing farther, v.8; beauty of thy mind, v.9); las cuales, a pesar de las reservas que impone el poeta a los criterios del mundo, no condicen, como lo expresa en forma lapidaria el pareado.

Así bare truth (v.4) es una categoría que se aplica sólo al exterior. El interior está presentado en términos de olor o esencia (v.13, cfr. s.54, vv.4-6). La dimensión de la alabanza (praise v.7) recibe, como en los sonetos que describían la acción del tiempo, la acción de confound; y el verso final, de tan difícil interpretación por la variedad de matices que conlleva common, justifica una alabanza confundida por el dislocamiento entre la gracia externa y el tufo de las malezas interiores:

But why thy odour matcheth not thy show,
The soil is this, that thou dost common grow.

CAPITULO VIII: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS: EL TEMA DEL AMOR

Formar un grupo de sonetos asociados por la comunidad temática basada en el amor entraña el riesgo de tenérselas que ver con la totalidad de la serie, o al menos con la inmensa mayoría, hasta que no se circunscriba con mucho rigor lo que se pretende bajo tal denominación. En los sonetos que considero he procurado tener en cuenta aquellas variantes significativas del sentimiento amoroso, y aquellos sonetos que buscan, directa u oblicuamente, definir qué cosa sea el amor.

El s. 26 representa sin más trámite la admisión de un vasallaje que no hace caso ni de la fortuna ni del tiempo porque se halla consagrado al amor. Esta sujeción se manifiesta antes que nada como un deber, o sea, como un reconocimiento que es exigido por el mérito:

To witness duty, not to show my wit. (v.4)

Ante ese mérito el poeta no puede permanecer impasible; pero de todos modos en este soneto de carácter circunstancial lo que resalta es la imposibilidad del lenguaje (tópica de la Unsagbarkeit), que desconfía de la pluralidad de las palabras (v.6) y decide acogerse al único pensamiento del alma.(v.8)

Pero tras la aparente sencillez del soneto deben adivinarse dos fuerzas: la sumisión al amor que encadena a un deber, el cual se revela por medio de la palabra celebrante; y el temporario y reticente acatamiento de la fortuna (star, v.9), que se muestra adversa hacia una dignificación que lo haga al poeta merecedor de la consideración del joven celebrado. El dístico indica que aquello a lo que el poeta aspira es la complacencia personal, ahora vedada por una fortuna enemiga; de modo que la palabra poética sería un sucedáneo frente a tal imposibilidad.

Deben contraponerse las dos fuerzas en términos de estatismo y dinamismo. La palabra estatismo no es aquí peyorativa, sino que señala la invariabilidad del deber de celebrar a quien posee el mérito, diestramente presentada por la disposición de los verbos del v.4: witness, que denota imposición legal, y show que es neutro y aun derogatorio por la incidencia que tiene el tema de la apariencia y la realidad, visto en el soneto anterior.

Esta oposición se refuerza por la parcial identidad fónica de witness y wit. En cambio sí es peyorativo el nombre dinamismo, que aquí identifico con 'cambio' o 'mutación' según lo señala la palabra moving. Moving, star, aspect, show apuntarían al nivel exterior o circunstancial en el cual se inscriben las múltiples vicisitudes anímicas y de otro orden que connotan, no sólo la conducta del joven, sino también del mismo poeta. Es éste el ámbito del devenir y de la contradicción, donde se engastan las palabras de la irritación y del reproche. El otro es el ámbito permanente, el orden incambiable del amor cuya celebración es deber inexcusable del poeta. En cuanto a la ponderación en sí misma tiene razón Joan Grundy cuando dice:

This is the problem he (Shakespeare) faces, how to present the beloved directly, without seeming to flatter. Sidney certainly had raised the question, but only incidentally. 49

De este modo la tópica de lo indecible tiene doble impacto en la lírica: no sólo por la falta de palabras para decir lo supremo, sino por el exceso falaz que significa recurrir a la retórica de otros poetas. En ese sentido Shakespeare parece decidir una búsqueda de sencillez no demasiado común entre sus contemporáneos.

Algunos críticos sostienen que los sonetos teñidos de melancolía, como el 29 y el 30, son los que realmente testimonian de modo fiel del parentesco con las tragedias. Para las finalidades de este trabajo tendré en cuenta los sonetos 29, 30 y 31. 50

En el soneto 29 se revela esa conciencia del extrañamiento o del abandono relacionado con la incesante pluralidad de los seres! el nexa copulativo da igual jerarquía sintáctica a fortune y a men's eyes (v.1), con lo cual se pone énfasis en la imponderable mutación de la primera que se traduce en la errática apreciación de los segundos. Esa multiplicidad o vaivén en el reino de la fortuna y de los hombres halla su contrapartida en las actitudes desesperadas y dispersantes del poeta, según se advierte en el primer cuarteto, marcado por el insistente polisíndeton. Resuena en este soneto, por primera vez en forma explícita, el tema de la soledad o del abandono, no simplemente referido al orden de la fortuna y de los hombres, sino también -y he aquí lo importante- al orden celestial, lo cual denota la imposibilidad de la plegaria, dilui-

da en bootless cries (v.3) y el surgimiento de la execración (curse my fate, v.4). El pronombre reflexivo de segunda persona, que en los primeros sonetos destacaba la condición narcisista del joven celebrado, ha sido ahora reemplazado por un reflexivo de primera persona, my self, v.4, correlato insoslayable de la persona que es en estos sonetos sujeto y objeto de la reflexión: el tono celebrante o exhortativo da lugar a un tono elegíaco y concentrado. La posibilidad del lenguaje aparece cancelada; los pronombres reflexivos sugieren un círculo cerrado a toda comunicación; y el cielo sordo y los gritos inútiles confirman esta imposibilidad de comunicación en sentido vertical. La dispersión esencial, carácter ya señalado anteriormente, se analiza en el cuarteto segundo (véase el juego art-scope, v.7) y halla su posibilidad de armonización en el tercer cuarteto, cuya conocida imagen, la de la alondra, ha otorgado inmortalidad al soneto. C.F. Williamson, hablando de este y de otros sonetos, advierte en ellos la cualidad de un amor que es como garantía de lo bueno y de lo bello que tiene la vida, y propone comparaciones con textos de Othello. 51 Pero en el mismo párrafo indica que la riqueza del amor se asienta en la irracionalidad, o dicho de otro modo, en la falta de mérito del ser amado para hacerse digno del amor que el otro le profesa. Sería para Williamson un caso equivalente al amor de Cordelia por Lear, su padre, S in embargo, creo que es falaz la comparación de esta irracionalidad con la que caracterizaría -en términos de Williamson- el amor del fénix y la tórtola en el poema del mismo nombre, y el amor de Dios por el hombre caído. En primer lugar el poeta de los sonetos se acusa a menudo de faltas cometidas, lo cual deslía la posibilidad de una comparación con un ser intachable que ama a otro a pesar de sus faltas. Ciertamente es que el poeta trata con frecuencia de disculpar las faltas de su amigo; pero más importante es en mi criterio la falacia de comparar este amor (el de los sonetos) con el del fénix y la tórtola y el de Dios por el hombre en términos de irracionalidad. Por ende se impone una precisión significativa de lo que este sustantivo designa, para no confundirlo con transracionalidad o supra-racionalidad. Esta perspectiva la dejo simple-

mente esbozada.

En cambio sugiere un horizonte más fecundo suponer, como lo hacen algunos, que el logrado símil de la alondra (vv.11-12) alude a la poesía o canto del poeta, por lo que ello implica en términos de valoración del lenguaje poético. Así los gritos estériles, las imprecaciones y juramentos del primer cuarteto tienen su contrapartida en esa actitud himnica que se eleva hasta las mismas puertas del cielo, y es palmario que heaven's gate (v.12) entraña una idea de apertura o acogida que está clausurada en deaf heaven (v.3). Por encima de todo, en consecuencia, el joven celebrado sería instancia de himno o suscitador de canto. La riqueza o abundancia (wealth, v.13) ante la cual palidecen todos los esplendores que tienen otros hombres es entonces la posibilidad de elevar un himno que recupera la comunicación entre el cielo y la tierra. La preposición at (v.12), que sin duda el poeta podría haber reemplazado por otra que indicara, por ejemplo, la dirección del vuelo de la alondra, representa esa inmediatez del canto que en un solo acto pasa de la tierra tenebrosa al cielo diáfano. El contraste entre el primer y tercer cuarteto está todavía reforzado por el empleo del consonante -ate (vv.2-4; vv. 10-12) y la ubicación de la palabra state en la rima.

El s. 30 reitera aproximadamente la disposición del s.29: una situación gravosa se ilumina súbitamente por la evocación del amado. 52 Sin embargo debe advertirse una diferencia tonal: el s. 29 aparece signado por la desesperación (beweeep, v.2; trouble, cries, v. 3; curse, v.4). El s. 30 se recoge en un estado de meditación más recoleta y serena, como lo manifiesta el v.1. La separación que propone John Crowe Ransom no me parece acertada: después de afirmar que el soneto le parece smart work, agrega:

But only half the sharpness belongs to the strict object; the rest is accidental or mechanical, because it is only oral or verbal; it is word-play and word-play including punning, belongs to the loose poetry of association. 53

Similar dicotomía postula Yvor Winters al examinar el s.29. Llama al primer cuarteto "melancolía fácil en su peor instancia" (traduzco literalmente); mientras que el segundo cuarteto le parece admirable por el empleo del estilo llano. En cambio ve la alon-

dra como ornamento:

The lark is burdened with the unexplained emotions of the poet. But the lark is not representative of any explanatory idea... We have more lark than understanding in these lines, and more easy sentiment than lark. 54

Es difícil descubrir qué idea o explicación o entendimiento de sea Winters. Winters cuestiona la falta de proporción entre las desgracias descriptas por el poeta y el estado de exaltación a que lo conduce la recordación de su amigo. Entonces es evidente que un alto porcentaje de la poesía amatoria, no sólo shakespeareana, debiera ser excluida de toda antología y de toda consideración. La partición de estilos, didácticamente provechosa, no resulta apropiada (y menos si se la aplica estrofa por estrofa) en la consideración de una unidad tan compacta como el soneto. Pretender que el efecto poético provenga de las palabras como entidades independientes de lo que Ransom llama strict object (?) parece asestar un rudo golpe a lo que refulge como certeza ante los ojos de los estudiosos, a saber, que en la poesía resulta fatal la separación de fondo y forma. En esto se basa también la distinción entre lenguaje poético y no-poético que propone Valéry, y que recoge Levin en un libro citado anteriormente. Los couplings que este último autor identifica en el s.30, están al servicio de dos grandes períodos condicionales, que a su vez están enfrentando dos evocaciones, del mismo modo que lo había hecho el s.29. En éste fundamentalmente se oponía la consideración del estado presente del poeta con la evocación de su amigo; mientras que en el s.30 la primera consideración se muestra abierta a una dimensión que encierra lo pasado: es por así decirlo históricamente más abarcante y profunda (remembrance) que el s. 29. Pero la mayor apertura hacia lo pasado está balanceada por una relativa aquiescencia (v.14):

All losses are restored, and sorrows end. (v.14),
que complementa la actitud himnica del soneto anterior. En el s. 29 los estados y sentimientos aparecen sometidos a una polaridad tajante. El v.12 del s.30 indica claramente que el tema del desgaste está ahora focalizado en el poeta, que aparece sin más trámite como un eslabón más de lo que el tiempo consume. La doble línea temporal, a saber, de lo pasado y de lo presente, está dada del siguiente modo: past (v.2), sought (verbo en pasado, v.2),

old (v.3), hid in death's dateless night (v. 6: obsérvese la aliteración de dentales); long since cancelled (v.7), vanished (v.8), fore-bemoaned (v.11), before (v.12), El presente está dado por: summon up (v.2), sigh (v.2), new wail (v.4), (can) drown (v.5), tell (v.11), new pay (v.12). Véase cómo en el contexto del vocabulario legal que abre el v.1 y que cierra el v.8 se inscriben los verbos de la desolación o de la lamentación que se van desarrollando desde el suspiro hasta el gemido y la recapitulación (tell o'er) de las penas. Si se combinan entonces los dos sonetos se verá que la evocación del amigo o el pensamiento puesto en él (ya que en ambos casos emplea el v. think) clausura la serie desgastante del tiempo (s.30), elimina la apetencia que tiene el poeta por bienes o dones que otros poseen (s.29), tranquiliza su desoladora situación (s.30), e impulsa su canto celebrador hasta las mismas puertas del cielo (s. 29). Su canto viene a ser el término culminante de un doloroso proceso, y procura reinstaurar, aunque fundado en la precariedad y mutabilidad de las cosas humanas, una armonía imperecedera. Pero este canto se funda en el pensamiento del amado, que se trueca así en nódulo o cifra de toda la historia: ése es el nexo de unión con el s. 31.

Por otra parte, si en verdad el himno que se eleva ante la alondra mañanera en el s.29 representa la poesía de Shakespeare, entonces el s. 29 asume la temática del s. 18, a saber, el otorgamiento de inmortalidad a través del canto, o la definitiva glorificación del canto como cosa imperecedera. 55

Las conexiones del s. 31 con los anteriores se ven hasta en una suerte de similitud fraseológica: los amigos "escondidos en la noche inacabable de la muerte" (s.30, v.6) son aquéllos que "yo pensé muertos" (s.31, v.4), y la mención del ojo mojado por el llanto es casi igual en ambos sonetos (s.30, v.5; s.31, v.6). El paso de un soneto a otro es sutil, porque en el s.30 el pensamiento del amigo anula o cancela la serie de lo pasado, mientras que en el s.31 la restaura en la actualidad de su pecho que reúne o resume todos los corazones (v.1). Así en el s.30 el recuerdo del amado es un sucedáneo de las cosas perdidas que nunca más volverán a ser; mientras que en el s. 31 el amado es depositario de lo pasado que yace

escondido en él pero no como cosa muerta sino viva (v.9). El poeta corrige su apreciación y subraya la distancia entre la realidad y la apariencia por medio de los verbos have supposed (v.2) y thought (v.4).

Interesa también realzar que la apertura hacia lo pasado en este soneto, o la dimensión del recuerdo, tiene un sentido religioso, como lo muestran los vv. 5-6:

How many a holy and obsequious tear
Hath dear religious love stol'n from mine eye,

Así mirados estos tres últimos sonetos representarían la superación de la tópica del desgaste, en tanto el joven actualiza o devuelve a la vida lo que está finiquitado en el tiempo. De todos modos no carece de ironía el v. 9 cuando dice Thou art the grave... (/ Lat. gravis), ironía reforzada por la paradoja grave-live (v.9) y aún por la similitud fónica de love-live. En el soneto retoma también la idea de la irrepetibilidad del amado, en el sentido de que toda la serie pasada (all they, v.14) se condensa en él. De esta manera se conserva una similitud temática con el s.106, del cual se aparta sin embargo en lo que hace a la apreciación de lo pasado, mucho más afincado en la experiencia del poeta, y mucho más entrañado en sus sentimientos en el s.31 que en el s.106. No concuerdo con K. Muir (op. cit. p. 3) en cuanto a la sugerencia de comparar estos sonetos con el de Henry Constable, Grace full of grace[...]. K. Muir supone que alguno de los sonetos de Shakespeare podría deberse al modelo de Constable, o viceversa. Pero en el soneto de Constable hay más bien un reproche a la amada por los diverse loves dispersed in my love (v.9), idea que está totalmente ajena en los sonetos de Shakespeare.

Por último debe destacarse que el ciclo de las Gracias hallaría en el s.31 una secuencia no espacial sino temporal, una suerte de entrega histórica como el atleta cede su antorcha. Esta entrega se resume en el verbo give (v.11): los seres del pasado, receptores de las "partes" del poeta, confieren al amado esas partes. Además el sentido religioso de las lágrimas vertidas, se refrenda ahora por el deber de depositar la celebración en el amado: la palabra due (v.12) es el mismo duty del s.26, v.4.

El tema del s. 49, que anticipa un posible desdén de parte del joven celebrado hacia el poeta, es el que ha dado fundamento a los especuladores sobre una relación con la segunda parte de Enrique IV: este desdén del superior por el inferior luego de una amistad pareja e irrestricta caracterizaría la conducta del príncipe Hal, el futuro Enrique V, hacia su monumental amigo Falstaff. En todo caso el soneto se adelanta a un tiempo, y ese tiempo será el responsable de las implacables mutaciones que empiezan a describirse en los poemas posteriores, especialmente a partir del s. 55.

El s.49 comparte con otros el manejo de un lenguaje legal. Tiene una estructura anafórica en la trabazón de los cuartetos, y en los dos primeros se distingue una actitud posible del joven: frown (v.2), greet (v.6), de otra que surge del amor concebido casi como entidad autónoma :

When as thy love hath cast his utmost sum
Called to that audit by advised respects,

(vv.3-4)

Esta independencia del amor, que lo muestra gobernante de las personas antes que alimentado por ellas -en el v.3 el amor "ajusta cuentas" y en el v.7 se convierte o rectifica de lo que fue- quita sin duda responsabilidad al joven por la casi segura volubilidad de su conducta, pero reduce al mismo tiempo el espacio de la condición del v. 1 para rubricar la inexorabilidad del acontecimiento. Estas formulaciones no carecen de algo sarcástico o amargo, y re-frendando las disposiciones simétricas descriptas, se advierte que los factores de la mutación del amor siempre provienen de afuera, y que con cierta suspicacia sibilina se imputan a advised respects (v.4) y a settled gravity (v.8) (Puede recordarse aquel verso de Catulo: Rumoresque senum seueriorum/ Omnes unius aestimemus assis, poema 5, vv.3-4).

El tercer cuarteto, que cierra las cláusulas de los dos anteriores, tiene dos verbos: ensconce y uprear. En el primero, cuyo significado normal es 'refugiarse' o 'guarecerse', repercute la raíz latina abscondere, que por un lado complementa el "pasar extraño" del v.5, y por otro adelanta una importante alteración del comportamiento del joven, quien se hace vulgar o público (s.69, v.14). No sólo el poeta se refugia, sino que también se esconde de las ra-

zones y consejos que otros seguramente presentan; de tal manera que a la humildad del poeta le corresponde un recatarse, mientras que a la fulguración del joven le corresponde un lucir que sin embargo ha de caer bajo la tutela de los avisos y amonestaciones de otros. Algunos biógrafos quieren ver en esto el desagrado de Shakespeare por su condición de dramaturgo u "hombre de teatro", oficio vilipendiado en la época isabelina, por lo menos en cuanto al trabajo como actor. Pero posiblemente la enunciación más atendible de este soneto sea la del propio v. 14 que postula, siempre en términos legales, el fracaso de la proporcionalidad entre causa y efecto cuando de cuestiones de amor se trata:

Since why to love, I can allege no cause.

El s. 49 parece haber trascendido las controversias de los elementos y de los sentidos, pero si a primera vista la figura del poeta parece absolutamente avasallada por el imperio del amado, no debe soslayarse el hecho de que hay un cabal reconocimiento de su propio mérito en el v.10:

Within the knowledge of mine own desert,

El soneto 62 prolonga hallazgos de paradojas y silogismos, particularmente por la ambigüedad que recibe la palabra love en todo el soneto. El polisíndeton de los vv. 1-2 destaca un elemento nuevo, al cual quizá no haya que asignarle prima facie toda su resonancia teológica, pero tampoco negársela con igual impremeditación: sin:

Sin of self-love possesseth all mine eye,
And all my soul, and all my every part;

Es que Shakespeare recrea con las palabras ámbitos de mutua relación e interdependencia, y esta palabra, que aislada no sería más que una hipérbole de remanido métier, asociada con self (v.1) y con soul (v.2) reproduce efectos como en el soneto 60 producen nativity (v.5), gift (v.8) y transfix (v.9).

En el s. 62 basa Wilson Knight buena parte de su argumentación respecto del integration pattern (The Mutual Flame, p.44): en el joven celebrado se daría la integración más "baja", mientras que el poeta aspira a una modalidad más "elevada" de integración. Al conquistarla el poeta, el ideal anterior (es decir la unidad afinada en el joven) se desmorona; y por eso el poeta siente perderlo

precisamente porque lo ha conquistado, y ése sería el sin of self love. Descubre entonces que su integración está condicionada por la belleza del joven, porque su propia apariencia externa (la decrepitud del poeta) no puede condecir con las formas más elevadas de la unidad. Así concluye Wilson Knight:

... we may suppose him (i.e. el poeta) being gradually to suspect that the youth had been a symbol of his own integration quest, and no more. And he is half-ashamed. (p. 45)

La interpretación de W. Knight resulta sugerente toda vez que el estudioso está interesado menos en las vicisitudes biográficas que en la realización poética en sí misma; así este soneto, que no es para otros más que un artificio, recibiría un lugar preferencial en la lírica dedicada al joven amado. Se lograría con este soneto enunciar un principio de unidad conquistada a través de la posesión espiritual. En este nivel se inscribe la palabra gracious como receptora de una gracia especial. En un nivel más profundo se incorpora otra categoría que es la de la verdad, de acuerdo con la paronomasia del v.6. Esto permite plantear como hipótesis lo siguiente: la figura del amado no es verdadera, es decir, no es belleza verdadera, en tanto está sujeta a la corrupción del tiempo; pero sí es verdadera en la transfiguración poética que adquiere contemplada, y sobre todo proferida por el poeta. Por eso dice no truth of such account(v.6). Aunque no pretendo juzgar el poema siguiendo categorías lógicas, lo cierto es que establecer grados de verdad en algo por definición único, implica tener conciencia de una verdad que no es la del objeto sino la del sujeto-objeto (mine, v.6) o si se quiere, del objeto subjetivado (por la aprehensión poética) y vuelto a objetivar (por la enunciación lírica que hace del objeto corriente cosa poética, o simplemente poema) Por eso también es un valor (v.7) que supera todo valor(v.8). Mi aproximación, que no es contraria a la de W. Knight, me lleva a pensar que ese valor que "defino para mí mismo" no es tan sólo la posesión del amado que justifica las identidades de los vv. 5-6("Mi rostro es el más hermoso porque poseo el rostro de mi amado[. . .]", etc), sino la posibilidad de decir al amado, de nombrarlo o de hacerlo cosa poética; y en ese sentido "no hay mérito

to' (de todos los demás) que pueda igualar a mi mérito, puesto que poseo poéticamente al amado". Por otra parte, con cierta arbitrariedad Wilson Knight y otros comentaristas aplican al tercer cuarteto no ya a la bivalente significación "yo que amo" y "tú que eres amado", sino solamente a la primera, para justificar así el pareado que dice que el poeta extrae belleza de la juventud del joven. En cambio propongo que la bivalencia también se prolongue al tercer cuarteto, el del espejo, y esta apreciación, congruente con el tono general de los sonetos, que han detallado las instancias demole^{os} doras del tiempo, no sólo en términos de anonadamiento del poeta, sino y por sobre todo en términos de declinación del mismo joven. Se muestra de este modo a través del espejo el ocaso del poeta y a la vez se va prefigurando la decadencia del joven amado. Se presenta el amor "propio" en términos de iniquidad cualesquiera sea el objeto amado, porque siempre está sujeto a la corrupción postrera.

El s.75 es visto como clausura del grupo en que el poeta, sensible a la voracidad implacable del tiempo, se ve a sí mismo víctima de la descomposición final; e inaugura el conjunto que, tomando ocasión de la rivalidad de otro poeta, proclama al ser amado como argumento irremplazable de la poesía.

El tema de la voracidad del tiempo modula ahora en filching age (v.6) que es algo así como 'edad ladrona', y al tema del amado como argumento no ya de poesía sino de vida. Por otra parte la condición fugaz del propio amado es, para una sensibilidad que ha podido decir Tired with all these (s.66), causa de quebrantos, contradicciones y sobresaltos: estamos otra vez en la lírica de la introspección psíquica, aunque muy cerca del terreno de la glorificación poética. Entiéndase que anteriormente la poesía era glorificadora del joven y ahora será a la inversa; el mérito poético será hijo de la nobleza y gallardía del amado. También se ha dicho que la imagen del ámbito psicológico es recurrente en los sonetos, pero la comparación con el avaro y la riqueza (v.4) está empleada en un contexto diferente al del s.52, vv.1-4. Esta incesante contrariedad de sentimientos indica que la integración de que habla W. Knight no es adquisición estable sino agónica: la fusión del suje

to y el objeto es resultado pocas veces obtenido, y en todo caso el distanciamiento aparece como efecto de la frágil condición humana.

En el s. 89 se puede observar el empleo de la palabra disgrace. Partiendo del significado que posee grace en muchos sonetos, con resonancias de un sentido específicamente religioso, disgrace en este soneto no es, como dice Hubler, 'desacreditar' o 'menoscabar' (op. cit. p. 104) sino 'desgraciar', esto es apartar a uno de esa cualidad iluminadora y elevadora de que dispone el amado merced a la naturaleza. En cambio se aproxima más al significado sugerido por Hubler la segunda ocurrencia de la palabra, en el v. 7:

As I'll my self disgrace, knowing thy will,

En ambos casos, claro está, representa extrañamiento, y en ese sentido coopera el coupling fónico del v. 8:

I will acquaintance strangle and look strange:

El sentido casi religioso de disgrace se vería tal vez confirmado por el empleo de profane y do it wrong en el v. 11. Pero de todos modos la clave tonal de este soneto, o la posibilidad de vincularlo en profundidad con sus compañeros, reside en la voluntaria omisión del nombre (v. 10), que era cifra de toda poesía, de toda gloria, del ser pleno. Y aún es más fuerte la expresión de este soneto, que no dice que no vaya a pronunciar más el nombre amado, sino que éste no va a habitar más la lengua del poeta. Siguiendo esto hasta sus últimas consecuencias equivaldría a decir que la condición de la gracia reside en la inhabitación del nombre, y que el extrañamiento del nombre, su omisión, es por contraposición, la des-gracia por excelencia.

Comienza con el s. 90 una serie de cinco sonetos que no han sido desplazados de su sitio por los principales re-ordenadores de los ciento cincuenta y cuatro poemas. En estos cinco privaría el sentimiento de la desconfianza y del abandono, que en efecto se habían dado anteriormente, pero en un tono más bien de exhortación del poeta al joven para que lo abandonara. De allí emergía hasta una satisfacción en el reconocimiento de las limitaciones propias. En cambio en esta secuencia de cinco sonetos hay un intento de agónica resignación frente a un hecho que aunque inevitable se revela como

doloroso, y la valoración de la conducta llega a su extremo en el controvertido s.94.

El s.90 formula en un nivel más ácido la hostilidad a que ha instado al joven en los sonetos anteriores, y seguramente esa intensificación corresponde a la metáfora bélica del segundo y tercer cuarteto. Las vinculaciones de mundo (v.2) y fortuna (v.3) denotan la vertiente de la mutabilidad, que ni en el terreno humano ni en el poético aparece como un valor positivo en esta lírica. Esa contradicción de la fortuna se da dos veces en la palabra spite (vv.3 y 10), y también ¹fortune aparece en los vv.3 y 11. Las exhortaciones para que se proceda en un momento y no en otro articulan este soneto según pares semánticos (p. ej. rearward, v.6, onset, v.11); pero la estructura fónica produce en muchos versos semejanzas vocálicas y consonánticas: así windy-rainy (v.8), petty-spite (v.10), onset-taste (v.11), first-worst (v.12). Por lo demás el pareado comparte las rimas con el segundo cuarteto. La inclinación o conversión (bending) del s.38, v.10, que era naturalmente la vuelta hacia el objeto amado, en el s.90, v.2, expresa una manifestación deliberadamente hostil y persistente.

El s. 91 prolonga en un tono todavía amable la temática del abandono, y esto se percibe en la simetría y equilibrio de la estructura, gustosa de metáforas (primer cuarteto) y de recapitulaciones (tercer cuarteto); de contrastes (uno-los otros, segundo cuarteto) de paronomasias (better-best, v.7), de aliteraciones (v.7: /b/; v.8: /b/; v.4: /h/), de repeticiones (wretched, vv.13-14). En la enumeración asindética y anafórica del primer cuarteto se observa la tensión semántica que producen las palabras de distinto origen, lo que hace comprometida toda traducción dada la disparidad de ámbitos espirituales en que cada palabra se origina. Así aparece glory (v.1), que es el verbo rector de todos los objetos y restaura toda una semántica dibujada en los sonetos anteriores según un complejo ritmo de interacciones en el cual la gloria del amado está condicionada al canto del poeta. Este recibe de la plenitud de su objeto su propia gloria y perfección. En el v.12 emplea la palabra boast con un objeto preposicional de indiscutible resonancia en los sonetos: pride.56.

Igual apareamiento de raíces latinas y anglosajonas se ve en force-wealth (v.2) y en hawks-garments, horse-hounds (vv.3-4). También en el v.4 aparece como recurso interesante la asociación de perros y halcones, no sólo por denotar la cetrería, sino porque este par aparece incansablemente nombrado en la poesía popular, especialmente en las baladas referentes a caballeros. El v. 5, por otra parte, representa una concentrada exposición de la famosa teoría de los humores vigente en el período isabelino.

Pero el best (v.8) del poeta es el summum bonum cuya excelencia no admite parangón a pesar de la fragilidad de su posesión: existe aquí la combinación de los dos niveles, el metafísico y el fáctico. A esa condición superlativa del bien corresponde obligadamente la condición misérrima del desamparo o abandono (disgrace en otros sonetos), cuya condición también superlativa reside en most wretched.

La concesión desechada del s.92 lo hace continuación natural del s. 91 por el empleo de los superlativos de signo contrario al s. 91: así worst aparece en el v.1 y en el v.5; subyace un superlativo en least (v.6). Otras relaciones temáticas están dadas por humour (s. 91, v.5; s. 92, v.8), y por love (s.91, v.8; s.92, vv. 4; 5 y 12), si bien es evidente que love puede adjudicarse con parecida propiedad a todos los sonetos de la serie. Lo que valoriza al soneto es que habiendo partido de las conocidas vicisitudes de la dialéctica amorosa el poeta formula un nivel esplendoroso y universal que se ha elevado por encima de toda contingencia y que lo hace proclamar su exultación en términos de beatitud: happy-blessed. Véase especialmente el v.12 que es una bella arquitectura de rima interna, de repetición, de ritmo y de contraste velado:

Happy to have thy love, happy to die!

La superación de todo accidente, que reubica al joven celebrado en el plano histórico de sus limitaciones está en los vv.7-8, inaugurados por el verbo see que implica la seguridad de una bienaventuranza percibida con clarividencia:

I see, a better state to me belongs
Than that, which on thy humour doth depend.

Detrás de estos versos o en forma larvada yace la siguiente idea: el poeta ha dado en amar, más que al joven celebrado, al amor mismo, y este estado beatífico no puede ser amenazado por

por ninguna inconstancia: worst of wrongs, v.5; inconstant mind, v.9. Esta exaltación, que también es una exultación, haría doblemente dolorosa la contingencia que menciona el v.14, aunque la sensación que produce el couplet en este soneto es llana y anticlimática, y de ninguna manera me parece que pueda nivelar las alturas sublimes que se han conquistado en los cuartetos. El amor se aproxima a la majestuosa descripción realizada en el s. 116.

En cambio, el despliegue imaginativo y tonal del soneto siguiente, el 93, puede describirse como inverso al de su predecesor, lo cual produce una extraña sensación de incomodidad, particularmente por la comparación del segundo verso.

Like a deceived husband, so love's face,

Pero queda intocada la idea de una representación del amor trascendente, que tiene su propia verdad (true, v.1) al margen de las correspondencias anteriores. Este divorcio se manifiesta claramente en la condición del v. 14:

How like Eve's apple doth thy beauty grow,
If thy sweet virtue answer not thy show. (vv.13-14)

La enumeración de partes del cuerpo gradúa eyes (v.6), looks (v.4), face (v.2), heart (v.4). El corazón en este caso (cfr. v. 11) es asiento de emociones variables, y en el mejor de los casos individuales, es decir, sometidas a los embates del tiempo, de las personas y de las disposiciones de ánimo. El sentido dispersivo de estas cambiantes disposiciones, que son antes bien adherencias y no expresiones de verdadero amor, está sutilmente declarado en la palabra workings (v.11) y en la multiplicidad diluyente de thoughts. En cambio eye (en singular), como la parte más diáfana de face, es expresión genuina y transparente del amor, no por consagración voluntaria del individuo concreto, sino por decreto celestial. El v. 9 enriquece este pensamiento con el eco de creation que resuena en decree.

Hay en consecuencia dos planos fácilmente discriminables: el plano interior, psíquico en este caso, escindido de otro, el plano universal y esclarecedor, que se refleja en el corazón como residencia del sentimiento mutable (false heart, v.7). History, en el mismo verso, traslada el sentido errático e incesante del devenir, al cual apoya el polisíndeton del v.8, referido a la interminable

sucesión de visajes y mohínes. El plano trascendente, hijo no del arbitrio sentimental sino de la voluntad celeste, incambiable, a-histórico y diáfano, ha elegido la cara y el ojo como ámbito de pa patencia y fulguración. Puede además indicarse que el nombre habitaba (dwell) en la lengua (s. 89, v.10), y así ahora el amor que proviene de arriba inhabita el rostro (v.10). Es curioso que en es te soneto el don proviene de la esfera celestial, pues el receptor no lo hace fructificar, y en consecuencia lo retorna. Sin embargo, por misterioso designio, brilla en los ojos del amado para regocijo de quienes se miran en ellos.

En cuanto al largamente estudiado s.94, seguramente lo mejor es cotejar los trabajos de quienes se han detenido en él, dado que en principio todos estarían de acuerdo con el concepto de que el sone to tiene sentido irónico, pero no todos confieren a la ironía la misma dirección. El trabajo más conocido es el de William Empson, "They That Have Power".⁵⁷ Se detienen también en él E. Hubler, y M. Mahood, y K. Muir.⁵⁸

Según Empson la fractura entre el octeto y el sexteto tendría una articulación dada por el empleo de dos parábolas: para el octeto la parábola de los talentos, y para el sexteto la parábola de los lirios del campo a quienes Salomón no podía superar en gracia. Empson considera que Shakespeare se dirige a W.H. considerándolo un "arribista" (p. 199) o un "carrerista" (p. 200), y que la ambivalencia señala que lo apreciaba justamente por esas cualidades vituperables. Permítaseme citar un fragmento de su comentario para vislumbrar la multiplicidad de sentidos que subyacen en el poema:

Heaven's graces may be prevent grace (strength of God to do well), personal graces which seem to imply heavenly virtues (the charm by which you deceive people), or merely God's gracious gift of nature's riches; which again may be the personal graces or the strength and taste which make him capable of 'upholding his house' or of taking his pleasure, or merely the actual wealth of which he is an owner.

Parecidas especulaciones sugiere, por ejemplo, cuando examina el v. 11, a propósito del significado real de meet:

... it may be like 'meet with disaster' - 'if it caught infection, which would be bad luck', or like meeting someone in the street, as most men do safely - 'any contact with infection is fatal to so peculiarly placed a creature'. The first applies to the natural and unprotected flower, the second to the lily that has the hubris and fate of greatness. 59

Más tarde se detiene Empson en dos de las referencias externas

que más han servido para apoyar las interpretaciones del soneto; a saber, las relaciones entre el príncipe Hal y Falstaff, y las relaciones de Angelo con los demás personajes, especialmente Mariana en Measure for Measure.

Hubler, en el capítulo llamado "The Economy fo the Closed Heart"³¹ de su libro citado, considera al poema 94 grande e imperfecto:

It is rather that the unity is marred by a change in tone, though not in intensity, at the close of the octave, and that the cohesion of parts depend upon a context of ideas which are not sufficiently explicit in the poem, though they ought to be familiar to all readers of Shakespeare. 60

También Hubler rastrea el sentido del v. 7 a la luz de las referencias externas:

They are the lords and owners of their faces, (v.7)

Serían dueños y señores de sus rostros Rosencranz y Guildenstern; no podría serlo Macbeth; dejarían de serlo Lear y Gloucester; lo sería hasta sus últimas consecuencias Yago. (*)

El panorama hermenéutico podría completarse con una referencia a M. Mahood:

Virtue is not the cold dissinclination to passion such as is seen in those who are lords and owners of their faces; it is an active principle, like the virtue of healing property of plants and precious stones. 61

Es notorio que todas estas derivaciones llevarían muy lejos el presente estudio. Me limito a observar que ciertos aspectos que profundizan la disparidad de sentidos no parecen haber sido advertidos por los críticos. Así are themselves as stone, (v.3) es una comparación que ha servido para que los críticos descalificaran terminantemente a las personas descritas en el soneto, pues el parangón con la piedra aparecería francamente peyorativo. Sin embargo, si se defiende la incidencia de fuentes evangélicas en la temática del soneto, quizá sea arbitrario prescindir de la parábola de la casa edificada sobre roca, que no se derrumba a pesar de la violencia de las tempestades (Mt. 7, 24-27), y de las claras palabras de Jesús: "Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia" (Mt. 16, 18) De igual modo se integraría dentro de las connotaciones evangélicas al par de lord-owner (v.7), de los cuales lord apunta al señorío espiritual como imperio activo sobre las cosas; mientras que owner alude a la dimensión meramente material. (*) Hubler se refiere a la capacidad de ocultar las malas intenciones tras un rostro impávido. La crítica moderna, en cambio, ve a Guildenstern y a Rosencranz como personajes "sin rostro".

terial de la posesión. Ciertamente es que un verso como el v.2 y aún el v. 1 permanecen envueltos en una considerable ambigüedad, y que el expediente de explicarlos por medio de presuntos apósitos de los versos siguientes tropieza siempre con la dificultad de una puntuación insegura que puede servir para una coordinación sindética en lugar de aposicional.

El ordenamiento, irónico o no, del primer cuarteto en cuanto a las jerarquías dispensadoras del segundo cuarteto aparecería como mediatizando a la naturaleza: el cielo-la naturaleza-el hombre. A esa categoría de lord y owner se opone en el v.8 steward, algo así como 'mayordomo' o 'intendente', que despliega una variedad de matices interpretativos por oposición contra los valores anteriores. Si se le concede por un momento valor positivo a la personalidad descrita en los siete primeros versos, el v.8 describe a alguien situado muy por debajo de "los que teniendo poder para herir no lo hacen". Pero si una lectura más atenta halla en los dos primeros cuartetos la radiografía del hipócrita, entonces es claro que el v. 8 equivaldrá a algo que glosado sería aproximadamente: "No son propietarios de su excelencia, de su don; sino depositarios o administradores", lo cual evidentemente se avendría con la antropología cristiana.

Pero los nexos son erráticos y tenues en el tercer cuarteto, pues desde el punto de vista de la lógica parece recibir tantos fundamentos a favor como en contra la noción de que la flor simboliza la personalidad representada en los siete primeros versos, o la otra, fugazmente dibujada en el v.8:

Others, but stewards of their excellence:

A esto se agregan otras correcciones, que son la concesión del v.10 y la adversación del v.11:

Thought to it self, it only live and die,
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:

(vv. 10-12)

La emblemática construida en los primeros sonetos permitiría afirmar que esta flor, si no es de algún modo preservada (ella no es emblema de belleza, cfr. s.5) muere irremisiblemente. Dicho de otro modo ella es la belleza fugaz a quien no se le concede el de-

recho de agotarse en su egocentrismo, sino que se la invita a dejar su impronta. Pero en este caso es muy difícil determinar qué es la ruín infección con la que tropieza. Filológica y estilísticamente su ministra una pista la relación singular-plural que varias veces ha sido mencionada: entonces la flor sería emblema de unidad, o lo que es lo mismo, espíritu (flower, v.9 y v.11); y lilies (v.14) o sweet est things (v.13) serían emblemas de cantidad, o lo que es lo mismo de materia, dispersión o falsa belleza. En este caso, claro está, que "lirios" recibiría como telón de fondo toda la carga contrastante del Evangelio, que los eleva al plano de la sencillez y la pureza. Pero si rastreando el contexto puede llegar a formularse que flower y rose (en singular) son símbolos incontaminados en los sonetos, y representan la absoluta armonía refulgente de lo indiviso y unitivo, no existen textos que apoyen una explicación semejante para "lirios". Por lo demás queda librada a una oscura intuición, muy difícil de concebir, la relación entre esta flor y estos lirios, y las dos personalidades básicas presentadas en los primeros cuartetos. Todo este equipo de dudas, que puede agigantarse mucho más, (zumbonamente habla Empson de 4096 posibilidades de acuerdo con un cálculo matemático), se incrementa si se piensa que Shakespeare concibió el soneto en relación con Mr. W.H., como si algo hubiera sucedido concretamente para justificar esta ácida declaración del poeta. Ahora bien, este aspecto lo he marginado de entrada, y adhiero a la opinión de Giorgio Malchiori que en la ausencia de pronombres personales en éste y otros pocos sonetos ve antes reflexiones generales que referencias inmediatas al joven celebrado. Pero si es así, ¿por qué el emplazamiento entre los sonetos de "desconfianza"?

68

Los sonetos próximos al 104, que según Fowler es una de las claves constructivas del poemario; se consagran a escudriñar la índole del amor, tal vez prefigurando al s. 116 que lo define. El s. 103 y el s. 104 comparten con sus adyacentes la noción de un relativo extrañamiento no producido por el joven sino por el poeta: en los anteriores la deserción es de índole poética, y por eso se urge a la Musa para que retome el canto consagrado al objeto del cual sea todo su ser. Estos sonetos vecinos del 103, en cambio, se refle-

ren a las vicisitudes del amor en cuanto tal, y el poeta proclama la condición indeleble aunque desafíe a la apariencia. Esa apariencia se indica por medio de tres palabras: seeming (v.1), show (v.2) y appear, (~~v.3~~)^{las} cuales justifican el tono gnómico de la afirmación del primer cuarteto:

That love is merchandized, whose rich esteeming,
The owner's tongue doth publish every where.

Anteriormente se manifestaba idéntico desprecio por la materialización o comercialización del amor en el s.21, v.14:

I will no praise that purpose not to sell.

Pocas son las veces en que el poeta emplea el posesivo de plural para indicar el amor, y eso naturalmente anula la anfibología encerrada en my love. La mención de Filomela, o sea del ruiseñor, además de las referencias clásicas, vincula el soneto con otras alusiones al mundo de los pájaros, por ejemplo la alondra del s.29 y las aves del s.97, v.12. También las referencias a las estaciones vinculan a este soneto con los anteriores de ausencia (s.97 y 98), y la declaración gnómica del v. 12

And sweets grown common lose their dear delight. ,

recupera una imagen a veces propuesta: el placer se alimenta de lo infrecuente y se embota con lo demasiado asiduo. Ciertamente es, por otra parte, que esta música veraniega que resuena en cada gajo es la opuesta a la imagen del célebre soneto 73, en el que las ramas, desprovistas de aves, temblaban contra el frío del invierno. El canto recibe de este modo una especie de cualificación no aparecida hasta el momento: la de la oportunidad o medida que lo instalaría en su dimensión exaltadora más propia en el nivel humano. Indirectamente se aprecia en este soneto una velada ironía lanzada sobre los poetas que cortejaban al joven celebrado, entre los cuales el poeta no querría mezclarse para mantener incontaminada e inconfundible la unicidad de su voz.

El s. 104, siempre dentro del intento de definir al amor, aunque con derivaciones hacia la tónica del desgaste, muestra un cómputo de tres años, y su situación en el tiempo histórico ha dado pie a muchas especulaciones. Sidney lee quita sustantividad a este cómputo, basado en que también Ronsard, Desportes, Daniel, hablan de un

período de tres años, con lo que se confirmaría el concepto de una escasa originalidad de parte de los poetas isabelinos. 63 Superficialmente puede señalarse que, como cuando de hablaba de los poetas rivales, se alude ahora al orgullo (v.4), aunque como en el soneto de las flores (s.99) referido a la causa inmediata de la devastación. Por otra parte, igual que en el s.6, la imaginación aprehende inmediatamente el abatimiento del verano por el invierno sin pararse en la estación intermedia. Tiene razón Wilson Knight cuando observa un contraste entre fresh y green:

Since first I saw you fresh which are yet green.
(v.8)

Resulta claro que el último se refiere tanto al joven como a los perfumes del v.7, y en este caso indicaría: "Los perfumes son todavía jóvenes, pero no tú". De todos modos el problema básico reside en el tercer cuarteto, pues la imagen parece trunca o ambigua -careless la llama Yvor Winters (op. cit. p. 16). En efecto es la aguja del dial o su sombra -imagen predilecta también en la obra dramática- la que huiría de la figura, es decir del cuadrante; no la belleza. Dice Winters que si la figura es la forma humana o el rostro, entonces la manecilla del dial queda sin referencia objetiva.

Por mi parte considero que en el caso de Winters se asiste a un intento de ecuación más racional que imaginativo: es claro (a la imaginación) que la belleza se va hurtando de la figura del joven como el dial imperceptiblemente va recorriendo el cuadrante; de manera que figure posee el sentido literal en relación con dial-hand y el sentido traslaticio referido a beauty. Aunque sintácticamente la expresión tenga algo de anacoluto, el sentido es diáfano y no hay necesidad de indagar a qué se refieren las manecillas. La precariedad de la monarquía de la belleza reside en el adverbio still (v.11) estudiado anteriormente. Este adverbio juega de modo bivalente: tanto forma un bloque con stand, stand still como 'estar detenido o sin movimiento', o bien desglosado significa 'permanece todavía', lo que indica que en el futuro cabe la posibilidad de una mutación. Esta tensión entre un presente que es como inercia del pasado y un futuro inexorable se halla también en

el still del v.3, agravado por el verbo seem, que en el soneto 102 aludía a lo aparential o inexistente. De parecida manera el v.12 mine eye may be deceiv'd impone incertidumbre y desconfianza a la aseveración del v.2 when first your eye I ey'd.

El s. 105 tiene relaciones temáticas con el s. 116 en cuanto a definir al amor, y relaciones simbólicas con el s.101, el s.14 y otros que aparejan la verdad con la belleza. También tiene relaciones con el s.84 en cuanto a la afirmación taxativa de la unidad y la identidad. Fowler encuentra una confirmación de la estructura triangular que articula el conjunto de sonetos en la aseveración Fair, kind and true, que por otra parte se enuncia tres veces (vv. 9, 10 y 13); y esa disposición espacial de los poemas hallaría otro indicio en la concepción "triumfal" que se oculta en el v. 14: never kept seat in one (op. cit. p. 190). Seymour Smith habla de dogmatical and lithurgical quality cuando se refiere a este soneto, y creo que no se puede disentir de esta afirmación. El poeta parece recurrir a formulaciones de la escolástica cuando dice leaves out difference (v.8). Entérminos paródicos hay algo semejante en 2 Enrique IV, V, 5, vv. 28-29

Pistol: - 'Tis 'sepper idem', for 'absque
hoc nihil est': 'Tis all in every part.

El soneto encuentra en una nueva relación de exclusividad que parecía quebrantada tanto la acogida del joven a los otros poetas como las divagaciones del mismo poeta fuera del argumento que le da nutrición. Se trata del concepto de constancia (vv.6-7). La constancia puede predicarse del poeta y del joven, siempre sobre la base de la ambigüedad vigente en my love (v.5), aunque parece más firme atribuirle al primero que al segundo. Es cierto por otra parte que el soneto tiene una suerte de modulación letánica que se aviene perfectamente con la radical formulación de la unidad. Pero si por primera vez se hallan en serie enumerativa los tres pilares de la armonía esencial, lo bello, lo bueno, y lo verdadero, no ha de pasar inadvertido que Shakespeare hace hincapié en el lado uno o único de esta trinidad: esto se pone de manifiesto en el v.4, pero se reitera en el v.8 y en el v.12; vale decir, en los cierres de cada cuarteto, para clausurar totalmente el soneto en el v. 14

Por eso se pone este soneto en relación con el s.84, que establece el más alto rango de la manifestación poética en aquél que puede decir que "tú eres tú". Esto es natural, porque en él se hallan por primera vez reunidos estos tres pilares hipostasiados en el ser único del joven celebrado: toda definición es limitativa. Aquí, como en Metafísica, se percibe la esencial precariedad del lenguaje, que se podría describir sólo en forma negativa (apofática), porque las afirmaciones constituyen en el mejor de los casos una restricción de lo insondable. De allí la esencial tautología que da consistencia al s.84 y de allí la inescindible unidad de la enunciación que hace el s. 105. Por eso también la reiteración de wondrous (/ wundar: 'portento') en los vv. 6 y 12; de allí también que una vez asentada esta unidad de lo bello, bueno y verdadero, esta trilogía no representa sino modos distintos de decir lo mismo; todo intento lingüístico resulta vano, y en eso se agota la invención del poeta que anteriormente había dicho que era para él cosa óptima revestir viejas palabras (s. 86, v.11). Es notorio que a la unicidad del ser celebrado debe corresponder la unicidad y la universalidad del lenguaje poético, que en este soneto ha anulado en forma implacable la falta de correspondencia entre el ser y el parecer (v.2: show, idol). Representaría pues el s. 105 el definitivo aniquilamiento de la lírica de la escisión.

El s. 107 prosigue indagando la índole del amor y se abre con un verso de difícil interpretación (véase la nota de Astrana Marín en la traducción editada por Aguilar).

Not mine own fears, not the prophetic soul, (v.1)

Hasta qué punto esa "alma profética del ancho mundo" puede relacionarse con ese pasado que profetizaba la venida del joven celebrado es cosa sobre la cual no me puedo pronunciar. Ciertamente es que el soneto tiene un tono apocalíptico o eskhatológico, y que resulta clara la afirmación de un amor indeleble e imperecedero. La muerte (v.7), conforme con ese carácter eskhatológico, ha reemplazado al tiempo como instancia destructora, de modo que hay ciertas huellas que conducen al s. 146: es curioso que los atributos deleznales de la muerte sean presentados en términos de vo -

ces inconexas y ofensivas (v.12), lo que significa una confrontación con la voz del poeta (v.11) que, aunque pobre confiere inmortalidad. En el v. 14 rests and tombs apela imaginativamente a lo alto y a lo bajo como para rubricar la solidez de su monumento "más duradero que el bronce" 64 Desde el punto de vista de la crítica externa el segundo cuarteto ha sido decisivo para la datación de los sonetos, pero de ninguna manera se ha obtenido uniformidad de criterios.

El tono exultante del s. 107 ha sido parangonado con el salmo 107, que proclama la omnipotencia de Yavé cuando libra de peligro a aquéllos que "El redimió de la mano del enemigo" (en el versículo 9 habla de animam esurientem y de animam famelicam o inanem).

El s. 108 es otra exploración de las posibilidades del lenguaje poético. Wilson Knight especula que el amor alguna vez fue "demasiado completo, y quizá demasiado puramente apolíneo como para una explotación continua y variada" (op. cit. p. 47, traduzco el pasaje). Existe en todo caso una noción del agotamiento de las palabras que pone al soneto en la línea del s. 106 y del s. 76. El poeta reconoce la incapacidad para proferir nada nuevo, pues todo lo ha figurado su espíritu (v.2). Spirit puede verdaderamente traducirse como 'espíritu' pues la palabra aparece descargada de toda sugerencia fantasmal (cfr. s. 85, v.7) y remontada a su acepción más pura. Anteriormente se había hablado de letanía, y este soneto lo declara explícitamente: si en el s. 105 se predicaba la unidad de bello, bueno y verdadero, ahora se proclama otro carácter implícito en ese absoluto, el de la mismidad:

I must each day say o'er the very same, (v.6)

Palabras como prayers divine (v.5), hallow'd thy fair name (v.7), eternal love (v.8) confieren la tonalidad religiosa al soneto cuyas resonancias litúrgicas son claras: hallow'd be Thy name es parte del Padrenuestro. La palabra fresh, relativamente infrecuente en los sonetos, pero usada con alguna insistencia en los últimos vistos, marcaría la patencia del tiempo, o si se quiere, la anulación de toda diacronía en el nombre del amado. El despliegue dual de funciones sintácticas persiste en el verso shakespeariano (cfr. dust/ A.S. dust - injury, v.10; time-form, v. 14). Detener-

se brevemente en esta última pareja significa corroborar un pensamiento declarado al tratar el s. 105: la lírica de la escisión o del desgarramiento ha sido superada en estos sonetos por la lírica de la unidad o de la plenitud. 65

El carácter emblemático de la rosa se manifiesta en el s.109, ubicado en un registro muy distinto del de los precedentes próximos ya que en principio este soneto se volvería a sumergir en las aguas tumultuosas del amor humano, con su carga de celos, y de reproches. Sin embargo es interesante destacar y compulsar la tríada heart (v.1) - soul (v.4) - breast (v.4) mientras dejo de lado, en este soneto como en el siguiente, las andanzas del dramaturgo con su compañía. Esta tríada revela la profunda coincidencia o identificación de sujeto y objeto; por eso puede decirse que, sobrepasados los primeros versos, en el soneto vibra otra vez el deseo de definir con palabras los alcances del amor: la inhabitación de la propia alma en el pecho del amado retrotrae al s. 24, que palidece con sus ingeniosas complejidades al lado del s. 109. A la vez la interiorización de ese amor lleva a insumir en él todo el universo: la unidad se definiría ahora por la integración de las partes, o la abolición de toda polaridad (uni-versum) en la plenitud de la rosa:

Save thou, my rose, in it thou art my all. (v.14)

Curiosamente las flaquezas (v. 10) que han manchado la naturaleza del poeta (stain, vv. 8 y 11) se presentan como cosa pasada, lo que hablaría de un proceso de cualificación o purificación acorde con el sentido re-unificante del amor. Esa multiplicidad dispersante está encerrada en la expresión all kinds of blood (v. 10), esta última palabra de tantas connotaciones en el lenguaje específicamente shakespeariano. 66

Dentro del registro de disculpas el s. 110 suele ser mirado como la prueba más fehaciente de que el poeta, seguramente exigido por su compañía, ha debido volcar sus energías espirituales a otros objetivos distintos del joven celebrado. Esta desconcentración se manifiesta en las palabras que revelan un itinerario errático, y por tanto apartado de su centro natural, en el que se reúne la tríada anteriormente expuesta: esta dispersión está en los

adverbios locales del v. 1 y en los adverbios modales del v.6 (askance significa 'oblicuamente') mientras que el sustantivo blench (v.7) precisa una mirada de soslayo o torcida. Dentro de esta semántica de la desviación se incorporan obviamente worse essays (v.8) y los verbos de los vv. 1, 2, 3 y 4:

Alas 'tis true, I have gone here and there,
And made my self a motley to the view,
Gored mine own thoughts, sold cheap what is most dear
Made old offences of affections new.

El centro unitario concentrador de las miradas está dado por truth (v.5), y hasta cierto punto por heart (v.7), que en los sonetos siempre coincide con el objeto de toda tendencia a lo más puro y recogido. Por eso es que si se establece la vinculación con el soneto anterior, todas estas instancias se focalizan en breast (s. 109, v.4; s. 110, v.14), donde reside el corazón asimilado al cielo: hay entonces un eje vertical que asimila al pecho (al corazón) con el cielo desde el cual se han impartido los dones; y un espacio horizontal, una de cuyas direcciones va a coincidir con el centro; las demás direcciones son des-centradoras, y por tanto falsas (cfr. s.109, v.1) 67. También los pensamientos (v.3) están necesariamente apuntados al centro dispensador de toda belleza, de todo bien, de toda verdad, y la metáfora que el poeta emplea para indicar la ofuscación de sus pensamientos tiene un sesgo sangriento y cruel. 68 El concepto vertical de la donación, como señalando la dirección necesaria de todo movimiento ascensional estaría dado en modo traslaticio por el v. 12. que llama al joven god in love (y no a god of love, como acaso uno esperaría), y por pure y most loving (v.14); mientras que el poeta reitera para sí una condición de voluntaria reducción en su centro, como lo expresa la palabra confin'd (v.12) empleada otras veces, como también la imagen del injerto, de la participación, etc. A diferencia de otros sonetos que transcurren enfrascados en el mundo controvertido de los sentimientos humanos, este grupo que ahora se examina muestra una cierta capacidad de sublimación, de manera que planteada la circunstancia externa, el poeta se eleva hasta conseguir traducir por medio del lenguaje una experiencia de la epifanía que desciende sobre el joven celebrado como pattern de toda virtud en el que resplandece

el grado máximo (the best, v.13) de todo bien.

Esta inserción del poeta en el centro de todo bien se revela con nuevos matices en el s.111, que también parte de circunstancias concretas, seguramente relativas a la actividad escénica, pero incorpora una orientación purificadora toda vez que el poeta asume una conciencia culposa, una necesidad de penitencia:

Nor double penance to correct correction. (v.12)

La humillación que impone el público o plebe tenía un antecedente indirecto en otro soneto muy distinto, porque si el joven aparece ahora con rasgos inmaculados de una epifanía, anteriormente se lo ha visto como sujeto de vicios y pecados, apuntalando la lírica de la escisión. El soneto a que hago referencia es el s. 69, y el verso es

The soil is this, that thou dost common grow. (v.14)

El tema de la catarsis tiene naturalmente una atmósfera religiosa, y así aparecen guilty (v.2), harmful deeds (v.2), brand (v.5), renew'd (v.8), drink potions of eisel (vv.11-12), penance (v.12), y, naturalmente la iteración de pity (vv.9, 13 y 14) que le confiere al soneto un tono cercano al Miserere. Notablemente es el nombre del poeta el que recibe mácula (v.5), de manera que se restaura por oposición la temática del nombre amado, a la cual me referiré más adelante.

Pero la dimensión epifánica y salvífica que empieza a adquirir el joven amado se abre en una dirección de eternidad en el v.9 del soneto anterior: ...what shall have no end. Como dice C.S. Lewis, algunos sonetos se remontan a la esfera del amor que podría denominarse charitas en la acepción más exacta de la palabra. 75

Las formulaciones "amor", "piedad", que inauguran el s. 112 rubrican la dirección vertical: hay una plegaria que se eleva (s.111) y hay una merced que desciende, precisamente indicada por los dos sustantivos del v. 1:

Your love and pity doth th' impression fill,

En cuanto a la deliberada concentración de sus esfuerzos, el poeta lo declara en el v.7 y en el v.8:

None else to me, nor I to none alive,
That my steeled sense or changes right or wrong.

La universalización del amado, emblemáticamente señalada por my rose (s.109, v.14) y my heaven (s.110, v.13), se manifiesta ahora explícitamente an all-the-world, que contrasta abiertamente con idéntico sintagma del v.14. En el soneto se hallan otras polaridades además de ésta: por ejemplo no es arbitrario que se mencione profound abyssm en el v. 9, porque eso completa el eje vertical en la dirección descendente, ahora con franca señalación peyorativa; por otra parte contrasta la unidad con la multiplicidad (other's voices, v. 10), que es la que se arroja en el abismo. También se polarizan well-ill (v.3), bad-good (v.5), shames-praises (v.6), right-wrong, (v.11) critics-flatterer (v.11).

Algunos estudiosos postulaban la consideración del s. 116 conjuntamente con el s. 129, pues se trataría, respectivamente, de una determinación del concepto del amor y otra determinación del concepto de lujuria. Si bien el s. 116, como el s.94 y otros pocos, no presenta al joven como inmediato destinatario, o al menos no trata de los entresijos del alma del poeta en relación con el joven, la despersonalización no llega a abolir la primera persona en el v.1, que se reafirma vigorosamente en el pareado con una instancia relativa al mé-tier personal y un inmediato agigantamiento del testimonio hasta cubrir a toda la humanidad; este testimonio se acentúa por la acumulación de partículas negativas, incluso en la forma de doble negativo, extraña al inglés:

If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.

Por razones de proximidad física y temática el soneto se remite a otro de tesitura metafísica: el significativo s. 105, suficientemente comentado. El s. 116 podría ser considerado una universalización de lo expuesto en el poema 105, que dirigía a la unidad de lo bello, bueno y verdadero todo canto y alabanza. Pero si el s. 105 se dirigía a la unidad inviolable e inalterable, el s. 116 hará de la inalterabilidad la clave definitoria, como se ve en los vv. 3 y 11, dos ubicaciones aproximadamente simétricas:

Which alters when it alteration finds, (v.3)

Love alters not with his brief hours and weeks, (v.11)

El primer estico del v.2 tiene obviamente resonancia sacramental, a la que nos han ido acostumbrando los sonetos vistos. Por eso es tan importante mantener la palabra 'impedimento' en la traducción, pues aún hoy se mantiene esta palabra en las proclamas matrimoniales. De todos modos las metáforas cósmicas del segundo cuarteto y la relación con el tiempo en el tercer cuarteto agigantan el espacio semántico hasta cubrir una dimensión universal.

Si en la formulación leaves out difference (s.105, v.8) se entrevé fragmentariamente una expresión escolástica, seguramente también está presente en la relación de alteración y especialmente de movimiento, doblemente indicado en el v.4 y lejanamente retomado en la identidad fónica del couplet. Así el amor sería, en términos aristotélicos, el motor inmóvil, que produce movimiento pero no es movido. Condición para esto es la presencia de true minds: recuérdese que true es un adjetivo insistentemente usado en los sonetos, y su traducción no es siempre la misma. El concepto filosófico del primer motor se encarna majestuosamente en el segundo cuarteto, cuya lectura en profundidad debiera hacerse reteniendo en la mente la significación total de la tempestad shakespeariana. A la inmutabilidad espacial de la marca (v.5) y de la estrella (v.7) le corresponde igual inmovilidad en el orden del tiempo, como se destaca por el balanceamiento ever-never (vv.5-6), que se retoma en el último verso. Recuérdese que el poeta se había comparado con una "barca temeraria" en el s.80, v.7.

El v. 8, bastante debatido, parece significar: "cuya altitud (astronómica) puede ser medida, pero no su valor", esto obviamente en referencia al auxilio que presta a la navegación. Finalmente el tercer cuarteto resulta fundamental, pues por última vez se recortan los alcances destructivos del tiempo y por primera vez se halla la enunciación de una fuerza más poderosa que los somete. 70

Adviértase que el soneto no desdeña la repetición de palabras, como se ha ejemplificado; pero ahora hay una sutil recurrencia del verbo band (v.4 y v.10): esta asociación permite conjeturar que el principal remover es el tiempo, y considero que en bending no ha de verse tan sólo la pasividad del adjetivo, como si dijera "guadaña corva", sino, a la luz del v.4, debe adjudicarse al epíteto

la fuerza verbal del verbo bend, como si dijera "guadaña curvante o torciente", ante la cual precisamente se erige la entereza invulnerable del amor. Dentro de este complejo intercambio metafórico debe anotarse lógicamente edge (v.12) que continúa la imagen anterior para indicar que el amor continúa indomeñable hasta el mismo "filo del juicio", es decir, imbatible frente a la hoz del tiempo. El soneto tiene un tono más solemne y seguro que el desgarrado soneto 19 con el que comparte similitud temática.

El soneto 124 prosigue la exploración del concepto amoroso en términos que dejan pocas dudas de que el poeta hable del propio amor y no del objeto amado: en todo caso esta ambigüedad está siempre presente. Más aún, Williamson sostiene que en este soneto "el amor casi se ha desprendido del poeta y se yergue como entidad independiente".⁷¹ La controversia mayor alcanza al pareado (cfr. The Mutual Flame, p. 130), dado que para algunos esos "necios del tiempo" serían mártires católicos condenados a muerte durante el reinado de la reina Isabel. Se cree también que puede referirse a gente que neciamente imagina que el arrepentimiento in articulo mortis asegura su salvación. Pero W. Knight aduce textos en los que fool no significa obligadamente 'necio' o 'tonto'. Dejando de lado este críptico final, que ateniéndonos a la inmutabilidad del amor descrito en el v.12 podría hablar irónicamente de crime, como si dijera "crimen a los ojos de los demás, pero devotos del verdadero amor en su interior", -lo que es innegable es que se están oponiendo dos modalidades del amor, y que una de ellas, por contrariar la definición del s. 116, no puede recibir el nombre de amor. Es curioso que al hacer la semblanza del amor interesado o hipócrita (primer cuarteto) se aclaren y redondeen ciertos conceptos que ya han sido presentados y discutidos. Por ejemplo el concepto de fortuna (v.2), a la cual el poeta adjudicaba buena parte de sus desgracias (s.111), aparece ahora con colores despectivos, incluso por medio del inusual unfather'd. También se descalifica el concepto state (v.1), que en verdad, y a pesar de su etimología, había sido presentado como cosa mudable en el s. 64. Además se restringe la omnipotencia del tiempo (v.3) línea que había sido firmemente desarrollada en el s. 123. Por

último se somete esa clase de amor al anonimato más despiadado en la notable síntesis del v.4: el menosprecio viene dado por la enunciación en plural; pero además el símbolo de la flor, soterráneamente opuesto a weed (s.2, v.4), se junta ahora a weed para denotar la indiferenciación mostrenca:

Weeds among weeds, or flowers with flowers gathered. (v.4)

Los conjuntos de epíteto de raíz anglosajona y sustantivo de raíz latina se acumulan para solemnizar la definición negativa: smiling pomp (v.6), thrall'd discontent (v.7), inviting time (v.8) y aún short number'd hours (v.9). Hay pues una semántica del convencionalismo y de la falsedad: accident (v.5; cfr. s.115, v.6: million'd accidents), pomp, time, fashion, policy; y una semántica de la esencia, o de la autenticidad, que está dada por la negación de la anterior, y significativamente por la bivalencia policy y politic (v.11). Véase la dimensión majestuosa y descollante que le confieren al predicado las tres palabras all, alone, hugely: la totalidad y la unicidad serían por ende los predicados mayores del amor verdadero.

También el soneto siguiente, el s. 125, propone serias dificultades: una de ellas se refiere a la posible literalidad de transportar el palio (y no 'perforar', como dice una traducción muy corriente, que confunde el pasado del verbo bear, con el verbo bore 'horadar' !). Un dato interesante adelanta Tucker, cuya lectura de Were't no es was it sino would it be, lo que naturalmente traslada el soneto a otra modalidad verbal y significativa. Fort especula con la posibilidad de que las bases sean los anteriores sonetos laudatorios, y así la fama que el mismo poeta ha dado puede derrumbarse en cualquier momento.

Muy otra es la interpretación de Fowler, ya vista, que halla en el primer cuarteto una referencia a la estructura externa del poemario y una alusión a la pirámide de los últimos veintiocho sonetos.

En cuanto al pareado, Wilson Knight sugiere que el suborn'd informer (v.13) sería un espíritu a la manera de Yago, el heretic del soneto anterior, que pretende malquistar al poeta con el jo-

Desde el punto de vista del lenguaje interesa la utilización del vocabulario religioso en un orden aparentemente humano: así ocurren: bear the canopy (v.1, aunque este ritual se empleaba también en las ceremonias reales). Aparecen además obsequious (v.9) y oblation (v.12).

Las relaciones entre los cuartetos dependen mucho más de nexos imaginativos que de nexos sintácticos, pero es claro que la actitud ceremoniosa y reverencial del primer cuarteto es opuesta al servilismo obsecuente del segundo, mientras que el tercero exalta una relación de exclusividad (mutual, me for thee, v.12), que subestima la disposición genuflexa de los pityful thrivers, v.8. Así la actitud del poeta es la del que no conoce arte (v.11) y no se mezcla con otras sustancias (v.11); mientras que la de otros es devota de compounds (v.7): esta palabra es siempre despectiva en los sonetos. A los lisonjeros les corresponde "perder todo y aún más" (v.6), según el ritmo intensificador de las imágenes empleadas. Se asiste en este soneto nuevamente a la ortodoxia de la doctrina de las Gracias. 72

El s. 137, y algunos otros, son los bastiones que Hunter emplea para sostener su posición acerca de la técnica dramática de Shakespeare en los sonetos. No niega que Shakespeare emplee los "truenos retóricos" (sic) en boga, pero los hace expresivos de una emoción individual. La paradoja definiría más ^{que} la situación objetiva, la condición del propio amante. La inmediatez de las comparaciones, por ejemplo en el s. 143 contribuiría según Hunter a dar esa sensación de humanidad característico (op. cit. pp.127-130).

Es cierto que el soneto se articula sobre la tradicional dicotomía de los ojos y el corazón, pero no hay aquí oposición de valores sino embotamiento común a ambos:

In things right true my heart and eyes have erred,
And to this false plague are they now transferred.
(vv.13-14)

No deja de ser sugestivo que en los sonetos 46 y 47, cuando se planteaba la disociación entre el corazón y los ojos, estos últimos fueran mencionados en número singular (mine eye), lo cual ciertamente no repugna a la lengua inglesa como a la castellana, Pero implicaría acaso la índole completamente diferente de las ex -

periencias que se estructuran siguiendo las grandes líneas de la lírica petrarquesca. Así, si unidad significa interioridad, espiritualidad; y si dualidad (pluralidad) significa exterioridad y materialidad, el s. 137 instala en el reino de un atractivo engañoso y aún pecaminoso, de acuerdo con las resonancias paulinas bastante nítidas en el v.4:

Yet what the best is, take the worst to be. (v.4)

El amor ciego, que tiene en el Renacimiento variados perfiles que no se confunden con la acepción habitual, no sería en este soneto otra cosa que el hechizo artero y corruptor, información que seguramente depende más de fool que de blind(v.1). La paradoja de los vv.3-4 se profundiza si uno toma en consideración los ciento veintiséis sonetos consagrados al joven enaltecido, pues en múltiples ocasiones se hace referencia a la belleza, particularmente asociada con la verdad; aunque también con la unidad, el bien y el nombre del amado. Hay entonces una interiorización de la experiencia de la belleza que alcanza momentos líricos de subida inspiración cuando se armoniza lo exterior con lo interno. Aquí se retomala lírica de la escisión, pero no ya implantada en el ser amado -no se trata de una mujer bella en el sentido habitual de la palabra- sino entrañada en la misma condición caída del poeta, que produce la discrepancia entre su apreciación y su elección. Hay entonces una semántica de la vista enferma o inhábil (blind, v.1; corrupt, v.5; eyes' falsehood, v.7; eyes have erred, v.13; false plague, v.14), a la cual obviamente le corresponde una incapacidad de discernimiento de parte del corazón. Desde este punto de vista se respondería a la cuestión planteada en el s.131 relativa al asiento del juicio, porque se ha visto a menudo que los pensamientos brotan del corazón en anteriores sonetos (v.10). Ahora no vacila en considerarlo asiento del juicio (v.8). En la consideración del corazón la semántica prevaleciente es la de la atadura o prisión (cfr. s.133, v.4; s.134, v.8; s.137, v.8, y naturalmente, todo el s. 146). El poeta se insume en consecuencia en la masa (wide world's common place, v.10), lo que implica una renuncia a la exclusividad que caracterizaba el canto que consa-

graba al joven esclarecido. Esta aceptación, aunque a regañadientes si uno se atiene al s. 137, ampliaría el significado de los misteriosos versos del soneto anterior, especialmente el que dice Among a number one is reckon'd none (s. 136, v.8).

Lateralmente tomo en consideración el s. 129, que muestra otro intento de definición, pero no del amor, sino de la lujuria. Por contraste este soneto ayuda a la comprensión de los sonetos referidos al amor. Los rasgos sicalípticos del s. 128, referido a la música que toca la dama morena, hallan su terminante censura en el s. 129, cuya fuerza parece derivar mucho más de la elección de las palabras, el ritmo, y la controvertida puntuación, que de las imágenes, muy parcas e incluso nulas. Es difícil determinar por qué Derek Traversi afirma:

Both (116 y 129) are reactions to the facts implied in subjection to time. 73

Queda en claro en el s. 116 que el amor no es bufón del tiempo pero no se mayor atingencia del tiempo en el s. 129, como no sea porque todo lo que se haga desde el punto de vista humano cae infaliblemente dentro de la coordenada espacio-temporal.

Es verdad que la puntuación del soneto parece haber sido considerablemente alterada, mucho más por exceso que por defecto, y es en esta cuestión que se detienen Robert Graves y Laura Riding en un artículo titulado "A Study in Original Punctuation and Spelling". 74 La conclusión de los autores es que la puntuación realizada por los editores tiende a restringir considerablemente matices interpretativos del texto. He aquí algunos ejemplos:

Las palabras que se refieren al interés lascivo se adscriben de modo intercambiable al hombre lascivo, al objeto de su lascivia y a la lascivia en abstracto (p.67): el verso 11 en el original dice: A blisse in prooffe and proud and very wo,. Cuando los editores ponen coma después de proof deben poner otra coma después de proud, y así and very wo, enmendado en la forma a very woe, se refiere solamente a proud, cuando la intención es mostrar que la lujuria es todas las cosas al mismo tiempo (p.68). El v. 13 aparece en cambio de la siguiente manera en la edición de 1609: All this the world well knowes yet none knowes well; y se enmienda: All this the world well knows; yet none knows well. La

separación tajante entre ambos well hace que se pierda de vista la oposición entre world y none, y sobre todo, el juego de las palabras well-knowes : knowes-well, pues al quitar la coma que sigue al segundo well en el original, well se transforma en adverbio que modifica a to shun (v.14), mientras que su sentido es well enough, y se refiere a knowes (p. 70). Los autores consideran imperdonable el cambio de Made por mad en el v. 9: (p.66)

Mad in pursuit and in possession so,

El v. 3 en la edición de 1609 dice: Is periurd, murdrous, blouddy, full of blame, lo que da a blouddy el carácter de un adverbio, como si dijera blouddily. La coma lo transforma en un epíteto separado (p. 66).

No es posible emprender este tipo de análisis comparativo si se carece de ediciones facsimilares. Queda, sí, en evidencia, que el poeta rastrea trasfondos cavernosos de la experiencia sexual: el verso 1 es bastante significativo por el doble sentido de spirit y por la homofonía de waste y waist. La acumulación de adjetivos (vv.3-4), con gran predominio de palabras latinas, confiere un tono retórico de gran energía. Algún crítico habla de este poema como ilustración del sentido de la originalidad shakespeariana, que se resiste a las categorías petrarquesco, antipetrarquesco, metafísico, etc. 75

El empleo de anáforas, asíndeton, aliteraciones (cfr. las labiales del v. 3) otorgan al soneto un poder persuasivo pocas veces igualado. Si se lo compara con el conocido pasaje de The Rape of Lucrece (vv.697-714) se verá cómo el tempo del texto narrativo se remansa, en gran parte por la presencia de imágenes y comparaciones ilustrativas que faltan por completo en el soneto. Pero sí pueden observarse aliteraciones, acumulación de epítetos, reduplicaciones, etc., en el esfuerzo por concentrar al máximo las palabras.

En vano se aclara respecto del soneto 20 que love es palabra que en el lenguaje isabelino puede designar perfectamente la relación de amistad, y que passion, 'amor ardiente', es también 'poesía amorosa'. El pareado mantiene el inquietante double entendre intacto, y la combinación de master-mistress sigue fatigando el

ingenio de los eruditos.

En la interpretación de Wilson Knight este soneto sería un pel
daño fundamental en lo que él llama integration pattern (op. cit.
pp.22-57). Esta integración tendría carácter bisexual, y el crí-
tico aduce las famosas amistades de Aquiles y Patroclo, entre Da-
vid y Jonatán, entre personajes de las églogas virgilianas, y
otros de Fedro y del Simposio; Miguel Angel, Leonardo, Byron,
serían otros ejemplos notorios de integration pattern, y hablar
del caso de Shakespeare es un lugar común cuando se trata de no-
tar la sensibilidad del dramaturgo para pintar los sentimientos
desde el lado femenino, como en Venus y Adonis, La violación de
Lucrecia, Las querellas de un amante y la mayoría de las obras
dramáticas. 76

A la idealización homosexual se opondría la pasión hétéro-
sexual que une al poeta con la dama morena. Los términos de la rela-
ción con el joven celebrado serían para W. Knight claramente apo-
líneos, con marcada preponderancia de lo visual y renuencia fren-
te a lo musical (aduce el s. 8); mientras que los términos de re-
lación con la dama serían preferentemente dionisiacos, con desvir-
tuación de lo visual y exaltación de la música (aduce el s. 128).
El estado perfecto de integración es para W. Knight el de Cristo
en tanto ambos sexos se hallan perfectamente en un solo ser. El
proceso de integración tendría lugar no sólo en el poeta sino tam-
bién en el joven: de allí la denominación master-mistress. Las
prácticas teatrales de la época, a saber, muchachos que hacían
el papel de mujeres, que a su vez se disfrazan de hombres, ayuda-
rían a interpretar este soneto. A la idealización correspondería
por ejemplo, la siguiente frase: My spirit is thine, the better
part of me (s.74, v.8). Por otra parte, precisa W. Knight con
exactitud, que el proceso de integración no se aplica en todo ca-
so a Shakespeare hombre, sino a su poesía, o al hombre en su ac-
to creador. 77

Por su parte, Hubler entiende que la afección o amor es uno
y universal, ni masculino ni femenino:

... in this sonnet he (Shakespeare) remarks that his
affection for the young man might under other circum-
stances -that is, had the young man been a woman-
have taken a sexual turn. (op. cit. pp. 98-99).

Por otra parte Hubler no concede gran importancia al poema, el cual, según dice, preocupa mucho más a las generaciones posteriores necesariamente a nuestro tiempo, que a los contemporáneos de Shakespeare.

Es claro que las nutridas disquisiciones, que van desde la metafísica hasta el psicoanálisis, no son más que auxiliares para el estudio concreto del lenguaje. Permítaseme simplemente recordar que la bisexualidad no me parece un rasgo de helenismo trasnochado, como algunos opinan (cfr. Cruttwell, op. cit. p.8; bien que este crítico combina este resabio con "a quite genuine emotion, compounded from love of beauty, worship of noble birth, and an elegiac tenderness for youth").

En el Renacimiento se plantean problemas hermenéuticos de consideración, y en todo caso el pasaje de lo uno a la multiplicidad no se da sin violencia y búsqueda. El propio texto genesíaco ofrece a estos efectos un anacoluto:

Et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem
Dei creavit illum, masculinum et feminam creavit eos.
(Gén. I, 87)

No es inusual en el Renacimiento hallar representaciones del andrógino, según la idea de que en lo uno se hallan entramados los dos sexos. El Rebis (Re-bis) alquímico es siempre un hermafrodito, y la alquimia no es ajena a la configuración cosmológica del Renacimiento. Si se despoja a la alquimia de su grosero objetivo, el transformar los metales en oro, para conferirle el sentido de misteriosa y profunda transformación del espíritu de acuerdo con las relaciones entre el hombre y el universo, seguramente las asociaciones del mercurio con el azufre son como la combinación de los principios masculino y femenino de toda manifestación. Si esta consideración acerca los sonetos de Shakespeare más al ágape que al eros es algo difícil de decir y además no me parece la dirección adecuada de la investigación, por lo menos en sus pasos preliminares. Por otra parte, no he visto en la crítica que se reparara en versos como los que copio del poema de Marlowe, Hero and Leander:

...of Leander's eyes,
Those orient cheeks and lips, exceeding his
That leapt into the water for a kiss
Of his own shadow, and despising many,
Died ere he could enjoy the love of any.
Had wild Hyppolitus Leander seen,
Enamoured of his beauty had he been. (vv.72-79)

Y un poco más adelante:

Some swore he was a maid in man's attire,
For in his locks were all that men desire,
A pleasant smiling cheek, a speaking eye,
A brow for love to banquet royally,
And such as knew he was a man would say,
'Leander, thou art made for amorous play: (vv.83-98)

La ponderación de la belleza masculina en términos femeninos no es cosa inusual en el Renacimiento. Lo fundamental es apreciar aquí la instalación de la belleza paradigmática en el poema que recoge una experiencia de lo bello encarnado, y por tanto sujeto a las tensiones de la dualidad, o de la pluralidad: véase en este sentido la alternancia de singular y plural cuando se trata de contrastar la excelencia de la belleza (woman's face, v.1; woman's gentle heart, v.3) con la falacia de la multiplicidad (false women's, v.4; An eye more bright than theirs (v.5; A man in hue all hues in his controlling, v.7; men's eyes, women's souls, v.8). Precisamente el v.7, de tan controvertida interpretación por la plurivalencia de hue, representaría el gobierno que ejerce la unidad sobre la variada manifestación, y en consecuencia, la neutralización de todas las tensiones de lo múltiple en la irrepetibilidad de lo uno.

Los versos del sexteto final, especialmente del pareado, obedecerían a otro tipo de ponderación, que insisto en llamar irónica y casi humorística. La belleza del joven de carne y hueso no puede ser imperecedera, y por ende tampoco puede ser un verdadero paradigma. El soneto se resolvería en esa pendulación entre lo laudatorio y lo irónico.

Mucho más que el joven celebrado por las mutaciones de su conducta, la personalidad de la primera persona celebrante se revelaría con los contornos de lo que en las artes plásticas se conoce con el nombre de figura serpentinata. Tener esto en cuenta es válido para acercarse a los sonetos y resistir los intentos ingenuos de esquematización. No hay conductas uniformes (flat) de los "personajes". No hay una monodía celebrante que ensalza invariablemente al objeto o se humilla ante su grandeza. El conjunto de los tres "personajes" principales, la primera persona, el joven enaltecido y la dama morena, se ofrece como un triángulo dinámico, cuyos vértices se desplazan permanentemente, y de ese modo hay un incesante ritmo de correc

ciones, restricciones y acrecentamientos, como esas figuras que en lugar de estar representadas hieráticas sobre el plano, sugieren casi la voluntad de salirse del cuadro conforme con una fuerza envolvente y disipadora que ha servido para caracterizar el arte llamado Barroco. El ejemplo de este soneto es cuanto al carácter de la figura serpentinata no sólo se aprecia en el contraste idealismo-ironía entre las secciones constituidas por los vv.1-8 y 9-14, sino también en el hecho de que adjudica al joven amado una índole constante (v.5) en abierta contradicción con sus conductas posteriores. Obsérvese el empleo (tautológico según Empson) de adjetivo más sustantivo en shifting change donde la disimilitud de raíces acentúa el efecto final. Obsérvese también la función doradora del ojo, que lo hace bien congruente con la teoría antigua acerca de la naturaleza de la visión y de la luz, lo que hace confluir la representación del sol como agente de fulgor cósmico.

CAPITULO IX: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL AMOR COMO TOPICO

Esta subdivisión no tiene otro sentido que el de tratar aquellos sonetos que temáticamente forman parte de la retórica amorosa de raigambre petrarquesca y prolongada vigencia insular y continental. Corresponden a los temas de insomnio, ausencia y otros, aunque la caracterización de "tópico" no debe inducir a la consideración de que Shakespeare se limite a repetir o remedar a los poetas amatorios.

Los sonetos 27, 28 y 61 toman el tema del insomnio, en el cual se habían lucido Sidney y Daniel. Con ellos estudiaré también el s.43, que está más bien dentro de la temática del sueño, y los sonetos 57 y 58, dentro del grupo "horaciano" u "ovidiano", que tocan el tema de la ausencia.

Si se compara a estos sonetos con el grupo visto al comienzo, vale decir desde el 1 al 17, se advierte que el espectáculo de la primera persona que siente ha reemplazado vigorosamente a la exhortación en favor de la formación de una prole.

El s.27 gobierna los sinónimos como lo había hecho el s.26 o el s.25 (ej. bare-naked; raze-forget). Ahora la sinonimia es entre travel y journey (vv.2 y 3, respectivamente) y justifica el contraste que articula el soneto, a saber el viaje del cuerpo y el viaje del alma. Se presenta entonces una dualidad de términos suficientemente irreconciliables como para explicar la aserción de que se trata de un mundo de devenir fatigante e irresoluto: es el mundo de moving que presentaba el soneto anterior.

La dualidad tiene como polos el cuerpo y el alma, aunque en el campo de esta última se susciten complejas relaciones: cabeza, mente, ~~alma~~, cuyas áreas significativas es difícil delimitar. Es cierto que la dualidad no se presenta en forma cortante, sino que la vista actúa como nexo entre las perturbaciones del cuerpo y del alma.

Habría en realidad tres niveles que avanzan hacia una dificultosa unidad: 1) el nivel del cuerpo, que implica una fatiga de los miembros y el inevitable alejamiento del amado (físico); corresponde al viaje presentado por los vv. 1-2:

Weary with toil, I haste me for my bed,
The dear repose for limbs with travel tired,

2) un nivel de la mente, que prohija pensamientos que efectúan un "celoso peregrinaje" y producen el insomnio. Corresponde a los vv.3-4:

But then begins a journey in my head
To work my mind, when body's work's expired.

3) El nivel del alma, capaz de representar la imagen (shadow) a una vista que no ve (sightless view). Corresponde a los vv.9-10:

Save that my soul's imaginary view,
Presents thy shadow to my sightless view,

El oxímoron prolonga la contradicción del v.8. La vista "imaginativa" del alma es entonces una facultad unificante, contrariamente a la disposición de los pensamientos y a la fatiga de los miembros. La joya, gema, o piedra preciosa (v.11) en Shakespeare siempre debe ser asociada emblemáticamente con el sol y la realeza. A la diversidad de raíces de sight y view le corresponde hasta cierto punto la diversidad de matices entre travel (/ Fr. travail) y journey (/ Fr.-Lat. diurn-us). Travel se asocia con toil (v.1) y acentúa la idea de agotamiento, mientras que journey como 'jornada' acentúa el desagrado del viaje mental, paradójicamente nocturno. El v. 4 desarrolla esto hábilmente por medio de la paronomasia de work.

Si el tercer cuarteto sugiere una precaria armonía lograda por la representación de la imagen -la imaginación tendría de ese modo una jerarquía superior a la mente- el pareado define otra vez el reino del desasosiego y la inestabilidad.

Este contexto se desarrolla en el detallismo del s.28. El pareado del s. 25 adelantaba el reino inamovible en el cual el ritmo dár y el devolver (love and am beloved, v.13) aparecía en perfecta comunión. El s. 26 desplegaba esta idea aunque dejaba filtrar la noción intranquilizadora de la mutación referida a las estrellas y prolongadora en consecuencia de los primeros versos del s.25. En este mundo inquietante se inscriben el s. 27 y el s.28. Precisamente el v. 1 del soneto 28 refiere la cancelación del devolver (return), lo que muestra que la consecución de la armonía es cosa fragmentaria o sucedánea:

How can I then return in happy plight

Nótese que la valoración del joven está siempre hecha en térmi-

nos de luz, como lo muestra el tercer cuarteto:

I tell the day to please him thou art bright,
And dost him grace when clouds do blot the heaven:
So flatter I the swart-complexioned night,
When sparkling stars twine not thou gild'st the even.

Este cuarteto encierra una contradicción lógica, aunque no estética, porque el poeta lisonjea al día en tanto el joven lo ilumina cuando las nubes tapan el cielo; y a la noche, en tanto privada de estrellas, él le confiere su oro. Las valoraciones en términos de luz y de oro sirven para contrastar con las comparaciones que caracterizan el ciclo de la dama morena.

Las duplas lexicológicas, es decir, la coordinación de palabras aparentemente sinónimas, sean o no de semejante filiación etimológica, pueden verse como uno de los rasgos estilísticos de los sonetos. En mi opinión se refieren a un sentimiento de la unidad escindida, y por tanto irrecuperable, que produce la agitación vital del poemario, cuyos sonetos aparecen raramente dispensadores de un estado de armonía inquebrantable. Al contrario estas diadas, en sus múltiples combinaciones, opciones y aperturas, proponiendo interminablemente insalvables dicotomías y canalizando la experiencia por senderos divergentes, proponen una dispersión horizontal, casi incompatible con un sentido vertical de unión luminosa que facilite la conciliación de dualidades. En este sentido es claro que los sonetos que van desde el 1 al 17 retienen en forma velada estas oposiciones, pero la relativa ausencia de la primera persona, como no sea para inducir a la procreación, confiere un cierto sosiego al conjunto, que desaparecerá en los sonetos sucesivos. En los últimos versos del s. 28 se ven estas dualidades semánticas en draw-sorrows longer y make (grief's) strength stronger.

La noción de discordia es evidente en el v. 5

And each (though enemies to either's reign),
que recuerda inmediatamente parecidas oposiciones entre los elementos (sonetos 44 y 45); entre partes del cuerpo (s. 46); entre fuerzas de la naturaleza (s. 64), etc. La conciliación precaria que ofrece el verso 6

Do in consent shake hands to torture me,
en tanto se trata de una alianza en pro de la tortura del poeta, no puede tener más que un sentido irónico. 78

Dentro de los sonetos "ovidianos" el s. 61 retorna al mundo con tradictorio de los sentiminetos, de las luces engañosas y de las sombras funestas, de modo que se pone en tela de juicio la constancia del amor del joven, mientras por otro lado el soneto se anuda temáticamente con los sonetos de insomnio. En el s. 61 se advierten tres palabras en aparente relación de sinonimia: image (v.1), shadows (v.4) y spirit (v.5). Si se lee detenidamente se advierte que image es responsable del insomnio en su enunciación neutra, y que aunque hable de voluntad (will) del amado, no se lo responsabiliza inmediatamente del envío de su imagen para interferir el sueño. Image sería tanto como 'representación' o 'figura'; en cambio shadows (en plural) no corresponde específicamente al amado, sino que son like to thee, y ellas sí son las encargadas de una burla o mueca. Se introduce por tanto un elemento paródico y grotesco, con lo que el insomnio se aproxima a las fronteras de la pesadilla. En fin, spirit denota no ya una representación apropiada o engañosa, inoportuna o burlesca, que dependa del poeta, sino que es una entidad atribuida al amado para espiar oprobios y horas vacías. Hay un escalonamiento de falacias que van desde la imagen inoportuna a las sombras burlescas y al 'espíritu' acechador y curioso.

Scope (v.8) correspondería a una apreciación extensiva de los celos, y tenour a una apreciación intensiva. El soneto se completa con contraposiciones que descubren pensamientos formulados en los sonetos 57 y 58: se contrastan I (v.13) con others (v.14); también watch con wake (v.13); far-off-too near (v.14). El amor verdadero o fiel (true love, v. 11) es patrimonio mucho más del poeta que del joven celebrado.

El soneto 43 reitera las conocidas paradojas del sueño, formuladas en el s. 27 y en el s. 28. Adviértase el rico empleo de verbos relacionados con el ver: see (v.1) unrespected (v.2), view (v.2), look (v.3); y los demás verbos cercanos a la idea de luz: make bright (v.5), form, show (v.6), shines (v.8), show (v.14): se diseña de este modo, por encima de la retórica usual, una semántica del ver, donde el "óptimo ver" (v.1) se impone sobre un ver cosas no miradas y por tanto in-significantes (v.2). Aparece luego la dimensión voluntaria del mirar (v.3) que anuda la trabazón de luz y

oscuridad, o de luz y sombra: ese encadenamiento de paradojas culmina en la bendición o bienaventuranza de los ojos en el v.9:

How would(I say) mine eyes be blessed made,

Este soneto debe leerse con el s.25 porque apunta a distinguir una visión interior y nocturna que capta una luz irradiante, de otra visión exterior y diurna que se extravía en la diversidad de los entes. Estas oposiciones se destacan por los retruécanos y peronomasias de los vv. 5-6, las antinomias como living day (v.10)-dead night (v.11), y los oxímoron unseeing eyes (v.8), sightless eyes (v.12), etc.

Los sonetos 57 y 58 prolongan una relación anunciada en el s. 26, v.1: la relación de vasallaje, aunque ahora intensificada (s. 57, v.1; s.58, v.1) hasta la categoría de la esclavitud. Pero aunque esta servidumbre esté marcada de diferentes modos, y aunque se ejercite a despecho de la indiferencia y de las deserciones del amado, no por eso dejan éstas últimas de mencionarse y de estar presentes: por eso es que la dualidad se ha asentado absolutamente en la persona del joven celebrado, y una grieta ha escindido la relación entre la belleza exterior y la interior (lírica de la escisión). Estos sonetos son vistos como una mezcla de avasallamiento y reproche, y a este propósito es pertinente el análisis de M. Mahood (op. cit. p. 151): spend (v.3) se tiñe con el significado de waste, por lo que en forma subyacente el v. 3 podría leerse: "El tiempo es muy precioso para mí para gastarlo de este modo". Advier te también M. Mahood que hours (v.2), services (v.4) y el eco doxológico de world without end refuerzan el lado casi religioso de esta servidumbre, contrastando con la velada protesta del pareado, en el cual aparecería por primera vez la posibilidad de entender will (v.13) como pun o juego de palabras que aludiera al nombre de pila del poeta.

La arquitectura de este soneto es perfecta: parte de un sometimiento en el orden de la acción (services to do); pasa al posible cuestionamiento de la ausencia (en el s.39, vv.8-10 se hablaba de sour leisure como atributo de la ausencia); y continúa con la conjetura de las andanzas del amado. Este vaivén de sentimientos le hace pensar a W. Knight que Shakespeare se manifiesta muy fino

en la captación del lado femenino del amor (op. cit. p.31).

Pero en el marco de la reserva, y aún de la queja, se nota la polivalencia de anything que se despliega en el soneto siguiente de acuerdo con una gradación: what you will (v.11) y self-doing rime (v.12).

No es posible decidir hasta qué punto confiere el poeta a god (s.58, v.1) el valor de un designio fatal, aunque posiblemente pueda enmarcarse la palabra en el contexto de fortuna. El oxímoron del v.6:

The imprisoned absence of your liberty
es cifra o síntesis de estos sonetos, y la resonancia evangélica obviamente se prolonga en patience, tame to sufferance, y sobre todo en bide each cheek (v.7) y en pardon (v.12), este último con la denotación de la presencia de un ingrediente perverso en el amado. Pero el señalamiento de un dios que lo ha esclavizado, distancia a al soneto del contexto evangélico de una aceptación libre del sufrimiento, el cual es calificado de "infierno" en el v.13.

Por consiguiente estos sonetos retoman la lírica de la introspección psíquica, aparentemente sin ningún resquicio de apertura a un principio superior que armonice los contrarios y resuelva las polaridades. Así mirados estos sonetos son poesía amatoria de excelente calidad, concebidos y articulados sobre el entretreído de dispares sentimientos que anudan a los amantes, embravecidos acaso por las enojosas emociones que suscitan la ausencia, los celos y las suspicacias. No hay en ellos en cambio Überbietung de ningún orden y por tanto el amado no aparece como modelo de nada, ni encarnación de algún principio trascendente, ni siquiera como blessed shape (s. 53, v.12), sino como polo necesario para la dialéctica amorosa. Volviendo a la imagen serpentinata podría decirse que el poeta recorre en esta serie de sonetos -los de introspección psíquica- la primera espira subjetiva que lo conduce a ahondar en el terreno de los sentimientos y de las emociones inmediatas suscitadas por el sentimiento del amor. Pero la figura espiralada, que tampoco ha de concebirse como perfectamente simétrica o concéntrica, ofrece en el conjunto de sonetos otras saliencias y curvas que permiten enfocar la reflexión poética sobre otros niveles diferentes.

Los sonetos 44 y 45, que algunos quieren remitir a fuentes ovidianas, no hacen sino recoger la teoría de los elementos vigente en la época isabelina, y el equilibrio de los humores de acuerdo con la amalgama perfecta de estos ingredientes. Los sonetos se inscriben en consecuencia en el espacio lírico provocado por la ausencia. En el s.44 los elementos señalados son la tierra, cuyo predominio causa la melancolía, y el agua, motivadora de la flema. A ambas les corresponde la cualidad de pesadas (heavy, v.14; slow, v.13, dull, v.1), opuestos a nimble (v.7). De todos modos, aunque el soneto no aporta conceptualmente demasiado, siempre llama la atención la abundancia de recursos lingüísticos. Por ejemplo, para indicar el espacio no se emplean menos de cinco denominaciones diferentes: distance, space, limits, earth, place.

El soneto siguiente ofrece la palabra fire precedida del epíteto purging, que matiza el concepto con un ingrediente eskhatológico. El manejo del léxico ofrece pares o duplas como swift (palabra anglosajona)- motion (palabra latina); quicker-elements; swift-messengers; fair (/ Lat. feria)-health; joy (latina)-glad (sajona).

Dos sonetos próximos aluden a una separación física, y en ambos es notoria la mención de la cabalgadura que monta el poeta: temáticamente estos sonetos se relacionan con los sonetos 27 y 28 que se refieren, por lo menos metafóricamente, a un viaje. La observación que hace W. Knight, a propósito del caballo es que frecuentemente aparece como motivo de idealización en la obra dramática.⁷⁹ El caballo aparece en la literatura e iconografía medievales como símbolo de la materia dominada por el espíritu, y con esos perfiles se dibuja también en la literatura alquímica. Estas fugaces alusiones a la cabalgadura están tan alejadas de las idealizaciones de las Historias como de la simbología medieval. El caballo aparece en estos sonetos sensiblemente humanizado, casi como una Einfühlung del jinete.

En el s.50 se halla nuevamente la idea del viaje cansador, otra vez por medio de la dualidad journey- (weary) travel; y el juego distributivo de las palabras, siguiendo un ritmo cansino que se aviene al tema del soneto, propone ease y repose en el v.3.

El s. 51 profundiza el tono del s.50 y la metonimia slow-offence

junto con dull bearer puede considerarse bisémica en tanto la lentitud del caballo ofende y esa lentitud se transforma en lenta o ofensa. Dull es epíteto que en el s.44 se refería a la sustancia de la carne y daba pie a la teoría de los elementos. En el s.51 vuelve a aparecer en el v.11 como epíteto de flesh. Así se refrescan los términos de los sonetos 44 y 45, pues en el v.1 de este último desire se equiparaba a purging fire (o a slight air; la sintaxis no permite decidirlo terminantemente); es decir, los elementos volátiles o livianos.

La atribución de propiedades equinas (neigh, fiery race, v.11) al deseo, conforma otra de las dimensiones en que se mueve hábilmente la metáfora shakespeariana, como también el excusamiento que hace el amor de la lentitud del animal (vv. 1, 5 y 12).

Estos sonetos se mueven en el terreno de la pura espacialidad, o si se quiere, de la ausencia-presencia físicas, atendiendo sólo a la satisfacción de la cercanía material. Son pues una suerte de complemento de menor estatura lírica que aquellos sonetos que plantean un distanciamiento metafísico del amor, a saber, la imposibilidad de parte del objeto amado de colmar las apetencias del amante. Este grupo de sonetos que ahora se examina es como la representación horizontal de una aspiración vertical del amor hacia algo inalcanzable. 80

El s. 52, al comenzar con un hexo ilativo, se coloca como continuación natural de los dos anteriores, y por supuesto, de la serie. Sin embargo el tema sufre variaciones significativas, pues los sonetos 50 y 51 hablaban de la ausencia física irreparable, mientras que éste sugiere una cierta discrecionalidad en la posibilidad de relacionarse con el amado. Desde el punto de vista de las imágenes este soneto no parece contentarse con las dos del primero y segundo cuartetos, y cuando el tercero hace esperar el segundo término de la comparación, todavía aparecen otras dos comparaciones: chest (v.9) , que naturalmente alude al primer cuarteto, y wardrobe (v.9), que oblicuamente alude a las fiestas (v.5) y a las perlas preciosas (v.8) en el sentido de fastuosidad inusitada. La estructura implica una comparación de orden temporal (seldom, v.4; feasts so solemn and so rare, v.5); otra del orden espacial

(captain jewels, v.8), para resolverse nuevamente en el orden temporal:

So is the time that keeps you as my chest (v.9)

La palabra bless, que en los primeros sonetos se asociaba con la bienaventuranza de la fecundidad, ahora parece haber limitado su resonancia espiritual para designar en el mejor de los casos una felicidad temporaria:

So am I as the rich whose blessed key, (v.1)

To make some special instant special-blest, (v.11)

Blesséd are you whose worthiness gives scope, (v.13)

La insistencia en la cosa oculta, ya sea por infrecuente, ya por recatada (cfr. locked, v.2; seldom, vv.4 y 6; rare, v.5, thinly, v.7; hide, v.10; special, v.11) remite indirectamente al verbo ensconce (s. 49, v.9) que indica un voluntario recatamiento del poeta. Por encima de las diferencias que separan a los dos sonetos la noción que predomina es la de una valoración de lo íntimo y recogido frente a lo público y ostentoso: este grupo de sonetos, que como otros exaltan la idea de dignidad o mérito (worth, v.7, worthiness, v.13), se aparta de la actitud himnica o exultante que ofrecían los sonetos anteriores y propone en la lírica de la introspección una variante más interiorizadora.

Dos sonetos reflexionan sobre la ausencia, pero debida más bien a un apartamiento físico del poeta que del amado. Algunos críticos entienden que Shakespeare ha debido alejarse de Londres por sus andanzas teatrales. En estos sonetos, 97 y 98, predomina la descripción de las estaciones.

Me limito a señalar el complejo alcance de la comparación shakespeareana, que no desdeña en el seno de una alusión a la época de la cosecha parangonar el otoño con los vientres de las viudas (v.8) y esto suministra una nota grave y densa al poema. 81 En el poema 97 se suceden dos restricciones: la del v. 5 y la del v. 9:

And yet this time removed was summer's time,

Yet this abundant issue seemed to me

Del momento que se corrigen visiblemente las ideas formuladas ("no era invierno, era verano; era fructífero, pero lejos de ti to-

do es estéril")⁸⁶ marca una sinuosidad en el orden de los sentimientos que incorpora a estos poemas en las bruscas transiciones de la poesía amorosa. La capacidad de las imágenes siempre es renovada en forma sorprendente; así, por ejemplo, después de las heladas y los días oscuros (v.3), la desnudez del viejo diciembre por todas partes (v.4) transporta la experiencia a un mundo mítico y espiritualizado, por lo cual la exclamación toca mucho más a la imaginación que a los sentidos propiamente dichos.

La variedad léxica se observa por ejemplo en big-increase (v.6) y sobre todo en la construcción abrazada hope of orphans-unfathered fruits (v.10); no sólo por el empleo a manera de quiasmo de las raíces anglosajonas y latinas, sino por el juego consonántico que se establece. El v. 12

And thou away, the very birds are mute. ,
es una especie de incorporación de la tradición órfica a propósito del canto, aunque expresada en sus efectos contrarios. Esta suerte de Einfühlung se prolonga en el pareado de impecable trabazón, que regresa al temor del invierno, con lo cual se cierra el ciclo anímico del soneto en consonancia con el ciclo anual, y el tiempo cíclico equilibra la linealidad evanescente que en forma larvada revela fleeting year (v.2). 82

El soneto 98, que L.C. Knights ubica dentro de lo que él llama Spenserian mode, 83 desdice de la Einfühlung vista en el soneto anterior, en tanto la naturaleza sigue impertérrita su curso a pesar de las cuitas del poeta. Me detengo tan sólo en algunas características verbales y fónicas, como por ejemplo la asonancia en /r/ que se mantiene en todo el primer cuarteto; la acumulación de explosivas, sobre todo labiales en los vv.2-3, que combinándose con lo anterior da una sensación de cosa saltarina y pintoresca; y el juego laugh'd-leap'd cuya aliteración refuerza la combinación de lo anímico con lo físico.

El segundo cuarteto es restrictivo y en él aparecen otros pares como odour y hue (v.6). En este par parece resonar lejanamente la esencia (truth) y la apariencia de la cosa, como se decía anteriormente. Otro par es el de smell-odour (vv.5-6) que apela a las raíces etimológicas de diverso origen. Es obvio que lily's white (v.9)

Y relativamente deep vermillion of the rose (v.10) son deudores de la imaginaria tradicional y popular.

El verso clave es por supuesto el v. 12:

Drawn after you, you pattern of all those. ,
porque otra vez indica que el joven es paradigma (pattern) de belleza, externa e interna, aparential y esencial, en el blanco y en el encarnado. 84

La palabra shadow del v.14 tendría aquí diferente matiz que en los sonetos de insomnio. Equivaldría a 'retrato' o 'figura'.

El s.98 tiene una relativa semejanza con el soneto 41 de Le Rime: Quando dal proprio sito si remove. Laura está aludida en el segundo verso: l'arbor ch'amo già Febo in corpo umano. Aparecen en Petrarca, Saturno y Marte (v.2), Orión (v.10), Vulcano (v.3), Jove (v.4), Neptuno y Juno (v.11). Estas últimas alusiones se refieren a los elementos que se turban cuando se aparta il bel viso dagli angeli aspettato. El soneto de Petrarca indica una turbación cósmica (la terra piange, e l'sol cista lontano, v.7), a la cual no puede sustraerse el hombre (et a noi, v.13), porque toda potestad sufre el apartamiento de Laura: la combinación de antiguas deidades con los ángeles amplía el aspecto del absoluto acatamiento a la virtud de Laura. Mi impresión es que este despliegue de alusiones (por ejemplo el mes de julio es llamado Césare, v.6), mediatiza nuestra percepción del soneto, cuyos sentimientos se expanden hasta alcanzar la creación.

El soneto de Shakespeare mantiene un tono más íntimo y acaso juguetero: la ausencia es temporal, y la primera persona en función de sujeto (v.1) permite afirmar que el poeta es el que se ha ausentado. Las flores y los pájaros, el abril vestido con todas sus galas (v.2), el maravilloso "cuento de verano" (v.7) hacen del conjunto algo más próximo a la experiencia cotidiana (algo seguramente también más superficial) que el soneto italiano. La amplificación cósmica de la belleza del joven residiría en la palabra pattern cuyo alcance sin embargo se empequeñece al referirse a all those, que puede cubrir todo lo dicho anteriormente (lirio, rosa, flor, pájaro, abril, etc.) pero no más.

CAPITULO X: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. DIALECTICA AMOROSA

Dentro de la dialéctica amorosa, es decir, en el vaivén de manifestaciones que hacen a las relaciones interpersonas, distinguiré dos grupos: En el primero se intenta una excusación de los errores del amado. Para ello tomo en consideración los sonetos 34, 35, 70 y 96. En el segundo grupo incorporo los sonetos que incitan a una separación, pero no se dice que la causa sea un distanciamiento necesario para el canto glorificador, sino que se aducen motivos de orden moral o social. El soneto 117 es una especie de contraparte del s. 36, pues el poeta presenta excusas por haberse alejado, y el s.120 celebra la reconciliación, por lo que viene a resultar una síntesis de los dos movimientos.

El soneto 34 no es de defensa sino de acusación, pero por lo mismo es antecedente necesario para comprender a los otros. En este soneto la palabra disgrace (v.8) equivale al efecto de la ofensa producida. Véanse las construcciones simétricas en su modo de presentar los posibles sinónimos: heal (v.8) (/ A.S. haelan: 'hacer algo total', y de allí 'sanar') - cure, que acentúa en el orden de la transgresión moral el aspecto de la preocupación o del cuidado. A estos verbos corresponden sustantivos instalados en un orden semejante: wound (A.S wund) y disgrace. Todavía otras paronomasias y antinomias atienden al juego antagónico y argumentativo de estos sonetos: offender (v.11), offence (v.12); weak (v.11)-strong (v.12). En el v.12

To him that bears the strong offence's cross.,
como en el v.12 del s. 43, ya visto, aparece la palabra cross -muy poco usada en la serie- que inaugura una nueva modalidad en la consideración del sufrimiento. No debe olvidarse que en estos sonetos predomina el sentimiento de humillación voluntaria a pesar de la ofensa recibida.

El soneto 35 es importante en la delimitación semántica de ciertos principios que aparecerían inalterables al comienzo: tal es el de la rosa, mucho más atacada en su carácter emblemático en el v.4 (loathsome canker) que en el v.2, donde tan sólo se mencionan thorns. El cáncer, o corrupción, o gusano, es una imagen recurrente

y no es raro verla asociada con bud, del mismo modo que base se asocia con clouds.

La mención del cieno en las fuentes plateadas no puede menos que ensombrececer lo hasta ahora fulgurante, es decir la imagen del joven: los signos de la corrupción y del desdoro son apremiantes. En los sonetos 33, 34 y 35 la palabra stain y la palabra cloud señalan el tinte sombrío de las consideraciones. Este tinte, por otra parte próximo al tema del sufrimiento, que en el soneto anterior se marcaba con la palabra "cruz", ahora retorna con palabras de orden teológico-moral: fault (v.5), trespass (v.5), sins (v.9) y legal party (v.11'), advocate (v.11), plea, accessary (v.13).

Dividir el soneto en una parte más "spenseriana" o "eufuista", como lo hacen respectivamente L.C. Knights y Patrick Cruttwell, 85 y otra más directa o propiamente shakespeareana, no me parece del todo acertado, por entender que las ejemplificaciones del primer cuarteto, lejos de ser decorativas, son verdaderas ampliaciones del tema, por más que las imágenes pertenezcan al bagaje tradicional. Acepto en cambio la sugerencia de Auden, a saber, que in sense (v. 9) oculta un doble sentido con incense, que equivaldría a decir "suavizo o mitigo faltas".

El pareado aparece en relación más estrecha con el resto del poema que lo que sucede en otros sonetos, y la construcción a modo de quiasmo se realza por la antinomia y la variedad de raíces: sweet-sourly; thief-rob.

El poeta ensaya otra defensa en el s. 70, y atribuye a la calumnia (slander / Fr.-Lat-Gr. scandalum) lo que en otros sonetos había dejado entrever como verdadera pecaminosidad del joven. El v.7 es otro de los que anticipan imágenes del s. 94, y a la vez introduce una imagen predilecta de los sonetos, aunque empleada con fines dispares:

For canker vice the sweetest buds doth love,

La yuxtaposición de aparentes sinónimos se ve en pure unstained (v.8), si bien el primero enuncia su cualidad en grado positivo, mientras que el segundo lo hace por negación del contrario. Pero aquí interesan prime (v.8) y young days (v.9), que se vinculan a los sonetos 67 y 68 en el sentido de que el joven restaura un pasa

do incontaminado y sacro (holy hours). Sin embargo lo que en esos sonetos era valoración de un aspecto externo llega en el s. 70 a extenderse a su virtud interior. Resulta evidente que en el complejo panorama de los sonetos nada es más difícil que tomar partido en favor de una descalificación por parte del poeta hacia el joven en razón de su conducta errónea, pues la propia posición del poeta oscila de un soneto a otro. Este soneto, en el que resplandecen los destellos de beauty, heaven, bud, prime y kingdom sería el de la plenitud glorificadora del joven porque formula sin ambigüedad su integridad interior pareja con su belleza física. (En la ribera opuesta se alinean mark, crow, slander, canker vice, envy, 111). 86

El soneto 96 es una especie de turning point en el concepto de W. Knight, dado que un reproche o un sentimiento de desconfianza no volverían a darse en la serie (op. cit. p.49). Alden sugiere que los sonetos 95 y 96 obedecen a la personalidad del anti-héroe descrita en A Lover's Complaint, vv. 316-321: 87

Thus merely with the garment of a Grace
The naked and concealed fiend he cover'd;
That the unexperient gave the tempter place,
Which like a cherubin above them hover'd.
Who, young and simple, would not be so lover'd?
Ay me! I fell; and yet do question make
What should I do again for such a sake.

La idea clave es la de un tentador with the garment of Grace y la comparación siguiente con un querubín: no hay por tanto virtud que pueda resistir el arrobó de un ser dotado de tanto atractivo.

El pareado del s. 96 es igual al del s.36, y para esto se aducen distintas razones, entre las cuales consigno la de Seymour Smith, quien opina que este pareado es un eco irónico de aquel tiempo en que el poeta no había advertido el abismo que se abre entre la apariencia y la realidad interior del joven celebrado.

El soneto retoma un tópico conocido, el de la gema (vv.5-6; cfr. s.53, vv.7-8). El punto central del razonamiento es: "Si no tuvieras ninguna mácula todo el mundo iría en pos de ti". Pero las palabras wantonness (v.1) y sport (v.2) son glosadas por W. Knight como "probably sexual indulgence", y es evidente que están mucho más cerca de las "faltas" que de las "gracias", como parece admitir con alguna indulgencia el v.3. En todo caso no queda duda de

que se trata de faltas que existen en el joven y el poeta es consciente de su existencia. Entonces trata de justificarlas de una manera más inclinada a lo liviano que a lo serio .88

En el soneto 36 las fallas aparecen como atributo del poeta más que del joven celebrado: la tonalidad teológica persiste en confess (v.1), be borne (v.4), guilt (v.10). El soneto instala en el conflicto entre la unidad y la dualidad, y a pesar de la apodíctica afirmación del v. 2:

Although our undivided loves are one: ,

la unión aparece amenazada y frágil: no por nada en el v.1 la dualidad se menciona en two y en twain. Pero al margen de la solución que a tuertas o a derechas sugiere el dístico final, llamo la atención sobre el v.12 en el cual aparece el nombre como piedra basal y justificadora del honor:

Unless thou take that honour from thy name:

El apartamiento no es producto de un simple hecho de humildad o voluntario anonadamiento del poeta, o por lo menos éste no soslaya lo que corresponde al joven. En el s. 88 lo llama forsworn (v.4), que se apareja en relación antinómica con virtuous (v.4). De este modo se descubre otra faz de la función lírica que el poeta se arroga: no se trata de la misma glorificación presente en algunos sonetos anteriores, cuando la excelencia del objeto celebrado demandaba igual excelencia del poeta celebrante; sino de una exaltación hija exclusiva de la virtud lírica, aunque divorciada de la virtud (inexistente) del objeto real. Por tanto la lectura de estos poemas como descriptivos de una vicisitud concreta no puede tener demasiado valor crítico, pues desconoce una dimensión específicamente reconocida por el poeta: la distancia entre su santo y el objeto cantado.

El soneto 87 emplea metáforas de carácter legal, y la palabra misprision del v. 11 se refiere, al igual que el v. 9 a una figura legal según la cual el señor podía rescindir la entrega de la tierra si se comprobaba que en el momento del convenio no tenía idea correcta de su valor. A esto haría referencia también The charter of thy worth (v.4). El fundamento argumental reside, como en los otros sonetos, en la inmensurabilidad del mérito (vv.

4 y 9: worth). El otorgamiento (gift, vv. 7 y 11) es el del propio ser, con lo que se retoma la temática de las Gracias: esta vez el don regresa al dador por indignidad del poeta o receptor. En el dístico se resume una metáfora cara a la imaginación shakespeariana: el sueño de la realeza,⁸⁹ asociado con la adulación. Este despliegue argumental de razones, rescisiones y devoluciones se marca por medio de un experimento que Shakespeare pone en práctica: la adopción de rimas femeninas en todo el soneto y el artificio de emplear gerundios en diez versos.

En el soneto siguiente, el 88, sobreviene una de las oposiciones más tajantes con el s. 84, porque el poeta reconoce y proclama sin restricciones la conducta engañosa del joven celebrado. Así cuando dice mine own weakness (v.5) estamos en el terreno de la anfibología vigente en otros poemas con respecto a love, por - que mine puede introducir 'mi propia flaqueza' o 'tu flaqueza, en tanto tú eres mío'. El pareado expresa la fuerza dispensadora del amor dentro de la línea del s. 57, vv. 13-14. Aquí decía:

So true a fool is love, that in your will,
(Though you do any thing) he thinks no ill.

Y en el 88 dice:

Such is my love, to thee I so belong,
That for thy right, my self will bear all wrong.

Debe advertirse que el ojo es la parte del cuerpo donde repercute de modo más insistente la gloria o el oprobio, y así, si la vida postrera del joven está radicada en eyes of men, la vergüenza del poeta se afincará en eye of scorn. La conciencia de la doblez empírica del joven reside en la posibilidad de interpretar los vv. 6-7:

Upon thy part I can set down a story
Of faults concealed, wherein I am attainted:

La coma en mitad del v. 7 permite una lectura que da como resultado que la "relación de las faltas" no corresponde a las del poeta sino a las del mismo joven, por la ambigüedad de upon thy part.

El tercer cuarteto es bastante paradójico e inesperado, pero interesa sobre todo el verbo bend (v.10) y el objeto thoughts:

For bending all my loving thoughts on thee,

Es otra modulación del tema del dar y el recibir, aunque de un

modo complicado y acaso grotesco, que podría ser glosado así: "las injurias que lanzo sobre mí, pues estoy lleno de defectos, te benefician; pero tanto te pertenezco que tu beneficio viene a ser el mío propio". Tomando los parámetros clásicos y comparándolos, se observa: el sujeto da, pero el don es negativo: es la injuria o denotación; el objeto que recibe es él mismo; el don que recibe como restitución es positivo, porque su auto-injuria es beneficio sobre el amado al cual él pertenece.

El pareado del s. 117 ofrece una disculpa que suena como cosa irónica según algunos estudiosos. Es pertinente referir la opinión de Seymour Smith, quien ve en el tono de este poema una apelación de Shakespeare a su propia conciencia poética más que un mensaje directo al joven celebrado. Si el interlocutor es su propia poesía, o si ésta es una lectura aceptable, el poema pasaría a acoplarse con los que se dirigían a truant luse por ser infiel a su objeto. En todo caso es evidente que el soneto hace vibrar una cuerda muy diferente de la de su predecesor inmediato, el s. 116, y que la enunciaci^aón sublime de la inalterabilidad del amor en el s. 116 le responde el poema que reconoce toda fragilidad y toda volubilidad. Una lectura en profundidad debe invitar, como en el caso anterior, a una comparación con el s. 105, dado que lo que en el s. 117 se ha amenazado y confundido es el sentido de la unidad inquebrantable a la cual el poeta había consagrado su canto. En cambio ahora se ha diversificado en un oscuro contacto con "mentes desconocidas" (v.6) que algunos interpretan como strangers y nonentities. Es casi superfluo indicar que este soneto se sitúa en las antípodas del s. 105, por cuanto implica una regresión hacia el plano de la diversidad horizontal que aparece connotado con las señales del extravío y del engaño. Ese sentido dispersivo de las actividades alejadoras y diluyentes se comprueba en los plurales característicos: unknown minds, all the winds (v.7), anticipado por all (v.1); y también given to time, que equivaldría a la 'época' o 'la circunstancia', nociones en las que el concepto de multiplicidad está explícito.

El vocabulario religioso es el que estrecha el contacto entre los sonetos vistos y el s. 120: aquí aparecen centralmente trans-

gression (v.3), bow (v.3), hell (v.6), trespass (v.13); y un poco más indirectamente befriends (v.1), crime (v.8), salve (v.12), y ransom (v.14). El soneto tiene como background circunstancial, igual que sus antecesores, una posible recriminación, y mirado desde la perspectiva del dar y el recibir, que ha sido vista como articuladora de muchos sonetos, y aún de todo el poemario, indica que la atracción o el retorno, en lugar de venir por el lado del don o de la merced, vienen por el lado del pecado. O sea, puesto en términos muy sencillos, no es una base de común virtud lo que acerca al sujeto y al objeto al amor, sino una base de transgresión y de mal. Se asiste por ende a una inversión de los valores normales del amor o la amistad, de modo que estas Gracias son deformación de las tradicionales. Más aún, la aplicación de los valores expuestos en el s. 116, especialmente en el v. 6, donde emplea el verbo shake, daría resultados negativos en el s. 120, pues en efecto el joven ha sido sacudido o turbado (shaken, v.5) por la falta de benevolencia del poeta. Esta falta de benevolencia es atributo que alguna vez ha correspondido al mismo joven (v.1), lo cual permite intuir que ambos -sujeto y objeto- han deambulado fuera de sus órbitas naturales, que en algunos pocos momentos de la lírica unitiva han llegado a coincidir. La sensación de estos seres dispersos y alejados de sus esferas (en el s. 119 dice que los ojos se han salido de sus órbitas, v.7) haría de ellos verdaderas mónadas ensimismadas e incapaces de hallar un punto de contacto entre sí. Pero la invocación a la piedad, que se ha dado pocas pero significativas veces en los sonetos, daría la impresión de que el joven ha retornado pronto al abandonado poeta (v.11), actitud que este último no ha emulado cuando le ha tocado el turno. queda por tanto abierta la posibilidad de que no sea tanto el reconocimiento de las mutuas transgresiones el fundamento de la reconciliación (befriend, v.1), sino más bien la conciencia de la mutua compasión y acaso arrepentimiento. De todos modos siempre persiste la ambigüedad, que en este caso surge de la posibilidad de considerar your crime (v.8) como genitivo objetivo o subjetivo. El primer caso parece ser el más coherente; el segundo **acentuaría** la culpabilidad del poeta.

a) Apéndice

El s. 121 es reconocido habitualmente como difícil, y al igual que los sonetos 94, 116 y 129, no parece requerir una referencia inmediata al joven amado o a la dama morena. Varios autores lo han parafraseado con variantes significativas: Wilson Knight, T.G. Tucker Seymour Smith, y E. Hubler. 90. Este último ve en el soneto una clara demostración de la ética pagana, que combina con la noción de la que la adquisición del bien, según el testimonio de otros sonetos y de ciertos textos dramáticos, se perfecciona por el conocimiento profundo del mal: esta noción, lejos de caer en el maniqueísmo (la aclaración corre por mi cuenta) supondría una superación del mal de parte del bien, término categórico de toda acción.

Por razones de contexto W. Knight supone que el soneto no se refiere a las relaciones del poeta con el joven celebrado, sino que es más bien una defensa ante las acusaciones de éste estimuladas por gentes amigas del escándalo. Las circunstancias alimentadoras del soneto han de quedar inmersas en la bruma de las vicisitudes personales. En el poema ha de verse un antagonismo uno-los otros, de acuerdo con una confrontación bastante áspera que no ha estado ausente de los otros sonetos. Obsérvese que también hay una oposición entre el sentido interior (feeling, v.4) y la mirada exterior de los demás (seeing, v.4), que se despliega en el verso siguiente, false, adulterous eyes. Existe en consecuencia una corrupción de la vista que se asienta en los órganos que en otros sonetos aparecen como los preservadores conspicuos de la fama del joven. En esta insistencia de lo visual quizá puedan escucharse ecos del discurso evangélico a propósito del escándalo y los miembros que pueden ocasionarlo. De todos modos es evidente que el poeta no niega su conducta poco recomendable (frailties, v.7; abuses, v.10), y el sugestivo I may be straight (v.11). El tono del soneto es mucho más argumentativo y directo que en los sonetos amorios propiamente dichos, y puede decirse que las palabras han perdido variedad connotativa para acercarse a la formulación escueta del pensamiento.

Parece un tanto arriesgada la adscripción de todos los contenidos del soneto a una inclinación sexual, aunque la referencia a sportive blood (v.6) resulta bastante contundente en ese sentido.

Uno de los puntos claves surge de la atribución de so deem'd (v. 3), pues por proximidad surge como natural la referencia a pleasure mientras que W. Knight por razones incluso de orden fónico (esteem'd-deem'd) lo entiende como referencia a vile:

'Tis better to be vile than vile esteemed,
When not to be, receives reproach of being,
And the just pleasure lost, which is so deemed,
Not by our feeling, but by others' seeing.
(vv.1-4)

Así el v. 3 no diría que se reputa placer por la mirada de los otros, sino que el placer se reputa vil por la mirada de los demás. Una vertiente interpretativa puede ofrecerla el v. 9: No, I am that I am, cuya comprensión se empobrece si se parafrasea simplemente "Yo soy bueno". Al contrario, sugiero volver al s. 84, que en un contexto muy distinto asegura que no hay mejor alabanza que profetizar que "tú eres tú". En la aseveración del v. 9 del s. 121 debiera verse en consecuencia una fidelidad inquebrantable a una legalidad interior cuyos cánones prescinden por completo de las interferencias ajenas. Esto permitiría adjudicar un contenido irónico a la palabra vile del v. 1, como si se dijera: "Si se llama vileza a la perfecta conformidad con los principios interiores que marcan mi conducta, entonces yo soy vil". Si en efecto el soneto ensalza una fidelidad a la propia conciencia, la ética dejaría de ser "pagana" (al menos según el sentido que Hubler confiere a esa palabra) para pasar a ser una descalificación de todo formulismo farisaico. El soneto sería en tal caso una modulación del "¿Por qué queréis quitar la paja del ojo ajeno...?"

CAPITULO XI. EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. TOPICA DEL CORAZON

Siempre dentro de la temática amorosa considero pertinente entender una delimitación semántica del concepto de corazón, particularmente en su relación con los ojos dentro de una polaridad que no es infrecuente en el Renacimiento.

El s. 22, a pesar de recurrir al motivo tradicional del intercambio de corazones, importa un cambio significativo en el decurso lírico. En el s. 3, v.1 se leía: Look in thy glass... Ahora, en el s. 22, la preocupación por el tiempo se ha trasladado visiblemente a la primera persona, por más que eso no signifique abrogar la preocupación en torno del joven amado. Siempre veladamente la noción de lo inmarcesible es una (of one date, v.2), mientras que la devastación es múltiple (time's furrows, v.3). Pero en el soneto hay otra urgencia que no puede pasar inadvertida, al menos dentro de lo que Empson llamaría ambigüedad: es cierto que las formas del subjuntivo se funden con las de indicativo, pero por eso mismo el presente behold (v.3) proyecta la inmediatez de la senilidad del tiempo:

But when in thee time's furrows I behold,

Tal vez la convicción de la idea de la devastación, que una y otra vez compite con la idea de la belleza inmarcesible hasta hacerla sucumbir, provenga de una ruptura de la unidad propuesta en el pareado del comentado s. 14. En el s. 22, v. 5, el joven no es la belleza o su encarnación, sino que ella lo cubre y es la investidura sensible del corazón del poeta:

For all that beauty that doth cover thee,
Is but the seemly raiment of my heart,

Si la belleza es aditamento y no ser; si su condición fenomenológica prima sobre su condición nouménica, es palmario que la sujeción al tiempo destructivo será insoslayable. Esta proposición no se contrapone a la fugaz aparición de la belleza verdadera que ostenta por ejemplo el s. 101, v2 (sutilmente, "verdad coloreada de belleza"), sino que perfecciona esa percepción agónica de la belleza que quisiera resignardarse intocada para ejemplo de los tiempos, pero que infaliblemente está sujeta al tiempo. Estas pues son las innumerables proyecciones de la figura serpentinata, que impiden afirmar que los sonetos configuren una secuencia narrativa, pero también

que configuren un itinerario espiritual claramente delimitado. La progresión es dolorosa; los distintos pasos no son, ni mucho menos, asunción de los anteriores, sino complejas operaciones de tesis y antítesis, bien que las denominaciones lógicas son insuficientes para clasificar esta furiosa contienda entre la necesidad de Absoluto y el tiempo devorador (s. 19, v.1) que todo relativiza. Como observación marginal puede decirse que la comparación del v.12 (As tender nurse...) se relaciona inmediatamente con el s. 21, v. 11

As any mother's child, though not so bright ,
con el s. 37, especialmente el primer cuarteto; y con el s. 143,

Lo as a careful huswife runs to catch

Todas estas comparaciones muestran una complacencia en las imágenes del mundo cotidiano que aporta a la poesía de Shakespeare de la grandiosidad marloviana y las exquisiteces eufuistas.

El s. 23 aporta la metáfora de ambiente teatral, valorizada naturalmente por la experiencia dramática del poeta. 91 En el soneto debe antes que nada ponderarse la condición agónica instalada frente a las potencialidades mismas del lenguaje, mientras que ecos del soneto anterior resuenan en la palabra 'corazón' (v.4) y 'pecho' (v. 10). Inga-Stina Ewbank ha marcado esta característica en dos trabajos. 98 Extremando sus observaciones podría decirse que ésta es una de las supremas paradojas del poeta (¿de todo poeta?): la incapacidad del lenguaje para decir, enfrentada con la vocación poética que aspira a proferir, a transformar en palabra la totalidad de lo existente. La abundancia poética, tal vez la instancia más sublime del amor (mine own love's might, v.8) refuerza la bivalencia de love con la palabra own. ¿Cuál es, pues, el verdadero amor del poeta?

El tema del embotamiento de la capacidad dicente retorna de modo admirable en el s. 84, vv. 1-2

Who is it that says most, which can say more,
Than this rich praise, that you alone are you?

Pero volviendo al s. 23, en él se articulan dos entidades: speaking breast (v. 10) y tongue (v.12): si el contraste entre lo uno y lo múltiple es válido y operante, entonces se pueden enfrentar la palabra y las palabras. El pecho, asiento del corazón, y por tanto del centro manifestante, es el que profiere una voz pura y preñada

de significado; ese pasaje de la voz a la secuencia de las palabras es inevitablemente dolorosa e imperfecta, y por eso debilita al corazón. La palabra se hace palabras en los libros (v.3), que quedan reducidos a la condición de mudos presagiantes. 93 Por otra parte la condición insuficiente de la lengua está dada por la acumulación de more en el v. 12:

More than that tongue that more hath more expressed.

Ese 'más' es una progresión en el reino de la cantidad, pero el poder del amor (v.8) es por definición cualitativo. La lengua, y por tanto, los libros, dicen palabras, las acoplan y acumulan; pero la palabra del pecho resuena en su soledad intansferible: el amor es antes que nada silencioso. La oposición ojos-corazón, tan trabajada durante el Renacimiento isabelino halla aquí una armonía que no se repite: los ojos son capaces de ver en profundidad, de leer en el corazón, de "escuchar" su voz incontaminada. Habría pues una revalorización de la vista que destruiría en el caso de este soneto la incompatibilidad entre realidad y apariencia como producto de una vista que se pierde en la vastedad del exterior. Pero esta vista que ve en profundidad es hija de la fina sensibilidad o aptitud (wit) del amor. El amor es por tanto exigencia indeclinable para que la voz que suena en el silencio sea cabalmente comprendida. 100 La mudez sería aproximadamente del mismo tipo que la que caracteriza la escena entre Leontes y Hermione (The Winter's Tale, V, 2): luego de la injusta acusación de Leontes y de años de penurias, se encuentra Leontes con su mujer convertida en estatua. Paulina, el ama dice:

I like your silence: it the more shows off
Your wonder (vv.21-22)

El poema The Phoenix and the Turtle no es ajeno, por supuesto, a esta manifestación del amor unitivo.

El s. 24, que también desarrolla polaridades del tipo ojo-corazón también suscita polémicas. Sidney Lee, preocupado por las fuentes, lo inscribe en la tradición ronsardiana. 101 Lo parafrasean entre otros Seymour Smith y Wilson Knight. Ciertamente es que el soneto constituye ejemplo elocuente de conceit, y que posiblemente la extensión

y detallismo de las distintas correspondencias obstaculice la fuerza del conjunto; pero no es dado dudar de la condición plotiniana que se les adjudica a los ojos, dentro de los lineamientos propuestos en el s. 23, v.14. La anulación de la antinomia sujeto-objeto en el amor es lo mejor de la explicación de W. Knight.

En boca de Berowne, uno de los platónicos amantes de Love's Labour's Lost se halla una posible extensión de la teoría (IV, 3, vv. 296 y ss.) Berowne afirma que los ojos de las mujeres han engendrado el fuego prometeico, y agrega que puesto que nos vemos en los ojos de las damas, ¿no es lógico que veamos allí también nuestra cultura (learning)? El amor aprendido primero en los ojos de una dama "no vive solo amurallado en el cerebro, sino que discurre tan rápido como el pensamiento en cada poder, y a cada poder da un doble poder por encima de sus funciones y oficios". (Traduzco literalmente). Téngase en cuenta el ritmo del recibir y el dar que se ha comentado en el capítulo referido a las Gracias.

En el s. 24 debe apreciarse la articulación de palabras tales como form (v.2), frame (v.3), image (v.6), shape (v.10). A la forma como categoría máxima de belleza le corresponde la singularidad del pintor. Ahora bien, ¿por qué el soneto dice Mine eye (v.1) y luego mine eyes (v.10)? Mi respuesta intenta cuestionar la valoración de W. Knight:

The sonnet's final couplet returns to a common sense, and falls back, with suggestion of an anti-climax, on the inadequacy of "eyes" and the supremacy of "heart" (op. cit. p. 42)

Al contrario, creo que aún manteniendo la presencia de un anti-clímax, lo que crea la tensión del soneto es el enfrentamiento de los ojos del rostro con este ojo que capta la forma bella y la instala en el corazón. Se trata entonces del "ojo del corazón", órgano de una percepción inmediata y central, o si se quiere, de una intuición iluminadora que hace del ojo, mucho más que instrumento de la visión, luz que la posibilita: en este sentido el ojo es sol que penetra hasta la misma profundidad de las cosas. Tal vez por este motivo se insinúa la conjetural envidia del sol del cielo, que se aprovecha de las ventanas para deleitarse en la visión del amado. Este ojo resuelve por tanto la bipolaridad y la multiplici-

dad en su actividad unificante. 96 En cambio los ojos corporales percibirían la dualidad, o la multiplicidad exterior en un decurso analítico que dibuja shapes. La forma es, como se dijo anteriormente, término de una germinación que va de lo más interno a lo exterior: eso capta el ojo del corazón en su plenitud; y shape es el dato exterior, bello si se quiere, pero tal vez escindido de la legalidad que lo ha hecho ser: eso captan los ojos. Si se tiene en cuenta esta trabazón de los dos miembros, ojo-ojos, no hay mayor dificultad en estudiar la variedad un tanto intrincada del conceit. El propio objeto amado debe encontrar su 'imagen verdadera' (v.6) en el corazón, pues sólo el ojo que está en relación con el corazón lo puede captar con fidelidad incambiable. El intercambio de favores (good turns, v.9) pertenece al reino de los entes: de allí la alternancia y extensión implícitas incluso en la sintaxis subordinadora. El ojo corresponde al reino del ser y lo uno, y a su sencillez operativa responde la tranquila pausa final y la sintaxis diáfana de los primeros versos. No hay anticlímax en el pareado, sino declaración terminante: los ojos pueden dibujar; funcionan en el orden de la gracia ornamental imitativa (véase el empleo de cun- ning y de art en el v. 13); pero carecen del poder conocedor que los vincularía al centro irradiador por excelencia, el corazón.

Si los sonetos 46 y 47 forman un conjunto basado en la antinomia ojos-corazón, no es menos cierto que por su tono y por debatir ingeniosamente la cuestión de la cercanía y de la representación del amado, deben asociarse con los dos sonetos precedentes, es decir los que examinan el conflicto de los elementos. G.K. Hunter compara el s. 46 con el que escribe Thomas Watson Tears of Fancy, que comienza

My hart accus' mine eies and was offended (No. 20)

La observación de Hunter es que el soneto de Watson automatiza las interpelaciones de los litigantes, mientras que el soneto de Shakespeare, a pesar de la frigidéz de las imágenes legales, no llega a perder la aspiración de llegar al amado (op. cit. p. 125). En general Hunter intenta demostrar que Shakespeare nunca pierde de vista el sentido del "tú", y que nunca las oposiciones llegan a un nivel de abstracción que ocuya el sentido dramático que las infor

ma. Esta conciencia puede advertirse en la estructura externa de sendos sonetos. El de Watson alterna el comienzo de cada verso: My eye-my heart casi desde el comienzo hasta el final; mientras que en el de Shakespeare los vv. 4 y 5 comienzan del mismo modo, My heart, y ambos en función de sujeto:

My heart, mine eye the freedom of that right,
My heart doth plead that thou in him dost lie,

La respuesta esperada en el v. 7 se corta por medio de una aposición:

(A closet never pierced with crystal eyes)
But the defendant doth the plea deny, (vv. 6-7)

El tercer cuarteto interrumpe la serie de argumentos para acudir a una imagen cara a Shakespeare, y magistralmente empleada en Ricardo II: la personificación de los pensamientos. El cortejo de pensamientos que son inquilinos del corazón y que sin embargo zanján la cuestión (cfr. v.12), se presenta por medio de una construcción paralela donde se complementan las rimas internas y los presuntos sinónimos: moiety-part. Y el veredicto se entrama en el resto del soneto por medio de la consonancia entre el tercer cuarteto y el pareado (heart, v.10; part, v.12; part, v.13; heart, v.14).

Pero en la presentación de estos debates o antinomias se anticipan antagonismos mucho más originales, como por ejemplo el famoso entre los dos ángeles del s. 144. Que los ojos gobiernen la parte exterior y que el corazón rija la parte interna se comprende fácilmente; pero el sitio asignado al corazón se apartaría de las concepciones imperantes según las describe Tillyard. 97. Según Tillyard el corazón reina en la parte media del cuerpo, que es asiento de las pasiones y corresponde a la parte sensitiva; mientras que el cerebro reina en la parte superior y es asiento de la parte racional e inmortal. En la medida que Shakespeare hace de la corte de pensamientos inquilinos del corazón, parece llevar a éste a una condición central absoluta, no sólo del cuerpo, sino de toda la jerarquía, y de ese modo entroniza al corazón de manera de hacerlo órgano de un conocimiento profundo, como se dijo para el s. 24. Ahora bien, esa centralización del corazón está de acuerdo con las concepciones de la Antigüedad, tanto cristiana como pagana.

El soneto siguiente desarrolla el "acuerdo" que se presentaba

en el pareado anterior. Otra vez aparece el corazón como asiento de pensamientos (v.8); y la pareja estructura externa viene a conducir sin tropiezos a la síntesis que cierra el v. 14:

Awakes my heart, to heart's and eye's delight.

En estos sonetos la fuerza emanadora sería Pulchritudo que brota del joven, mientras que ojos y corazón representan las fuerzas de conversión y retorno respectivamente (s.47, v.10). Pulchritudo orienta a los ojos y Amor al corazón. Belleza, Amor, Voluntad, sería entonces una disposición nueva de las Gracias en estos sonetos.

Mayor riqueza significativa se percibe en el s. 48, otro de los que indagan la misteriosa relación de amante y amado: la restricción que existe en el v.4 resume el permanente vaivén emocional, hecho de presentimientos y sospechas. En este soneto se marcan los superlativos: truest (v.2), most worthy, greatest (v.6), best, dearest (v.7). Es cierto que truest en un verso de compleja estructura fónica por la presencia de dentales y líquidas, es antes sinónimo de 'los más seguros' que de 'los más verdaderos', pero igualmente subyace la oposición entre la verdad y la falsía, como se ve en el v. 4. El verso 2 dice:

Each trifle under truest bars to thrust,

y el v. 4:

From hands of falsehood, in sure wards of trust!

El contenido circunstancial del soneto parece poco menos que irreductible; pero hay que notar un encumbramiento a cargo de los superlativos (Überbietung) en coincidencia con la unidad y exclusividad del cuidado (mine own care, v.8), y la diversidad de cosas insignificantes y poco valiosas (trifles, v.2 y v. 5), que aunque joyas palidecen ante la talla del amado. El recinto gentil del pecho (v.11) es naturalmente el corazón, con lo cual el soneto halla sutiles relaciones con los sonetos examinados; y la discrecionalidad con que el amado puede entrar o salir prefigura los sonetos 57 y 58 que hablan del total sometimiento de la primera persona a la voluntad del amado. Precisamente la bivalencia de la palabra truest se corrobora en el v. 14, que pone en tela de juicio la propia verdad o fidelidad ante una recompensa tan elevada:

For truth proves thievish for a prize so dear.

El señorío que ejerce el amado implica entonces una absoluta sumisión de parte del poeta, con lo cual se han anudado las denotaciones y reconvenciones de los sonetos anteriores. Los perfiles de esta verdad dramáticamente amenazada se recortarán sin embargo con mayor nitidez en el s. 54, mientras que la fuerza inconmensurable del amor aparece claudicante en el s. 56, y el ceño adusto del tiempo devorador asoma en los sonetos próximos al s. 60 para despertar la conciencia de las ruinas, nunca totalmente aletargada en Shakespeare. 98.

En el s. 113 funda W. Knight la aseveración de que el joven actuó sobre Shakespeare como Beatriz sobre Dante (op. cit. pp. 119-120), y si la teoría puede ser objeto de cortapisas, como el mismo Knight reconoce oblicuamente, no se puede en cambio dudar de que la formulación lírica del tema de la concentración o de la unidad alcanza en este soneto una de sus expresiones más elevadas. En verdad el poema plantea esta temática por su vertiente opuesta (Since I left you, v.1), pero es notorio que no se lo puede equiparar tranquilamente con los sonetos de ausencia. En el s. 113 parece definitivamente establecida la centralidad del corazón como órgano del conocimiento profundo, y en ese sentido se destaca que la función de la mente es más bien marginal:

Of his quick objects hath the mind no part, (v.7)

Es verdad que este verso es difícil, pues no se sabe si referir his al corazón o al ojo. Si este planteo es correcto, entonces se resuelve un viejo problema que propone el v. 14, a saber, la referencia del pronombre mine y la posible necesidad de sustantivar untrue, como si dijera "Mi mente más fidedigna así causa mi ofuscación" o "mi error":

My most true mind thus maketh mine untrue. (v. 14)

En cambio, interpreto que en el superlativo hay implícita una noción comparativa, como si dijera: "Mi mente, más fidedigna, hace a la otra errónea". En este caso no hay que sustantivar nada, sino que hay que entender como "mente más fidedigna" al corazón, que es el conocedor de la cosa verdadera, por contraposición con el ojo, que ve parcialmente (v.13) y entrega imágenes erróneas. El posesivo his del v.7, como interpreta modernamente la crítica, se referi

ría al corazón: sus objetos son "rápidos" porque el corazón capta con inmediatez; mientras que el carácter engañoso y mediato de la visión del ojo se acopla a la mente, de acuerdo con el v.1: en efecto, si his se refiriera al ojo no se ve cómo podría decir que la mente no tiene parte en ello porque en el v.6 se refiere a heart y no a eye. También la crítica parece inclinarse a esta interpretación, contraria en todo caso a la de W. Knight. En cambio W. Knight también acepta la distinción de "dos mentes" para el v. 14. Admito como posible réplica que no parece coherente que si personaliza al corazón con el posesivo his, no lo haga cuando cumple función de sujeto al nombrarlo it; pero en todo caso la misma objeción se levanta si se refieren los pronombres invariablemente al ojo.

La opinión que sustento tendría como posible ventaja distinguir dos tipos de aprehensiones: latch (v.6) para el corazón y catch (v.8) para el ojo, que de otro modo quedarían como sinónimos ripiosos y no distinguibles. La técnica contrastante del soneto anterior se aplica otra vez en el tercer cuarteto del s. 113: rud'st-gentlest, most sweet-deformed'st; day-night; crow-dove.

Correspondería por consiguiente al ojo exterior la captación confusa que amolda todas las formas a la forma exterior del joven, pues ése es el significado que tiene a menudo feature en Shakespeare. 99. Corresponde al corazón una visión que se sacia de la unidad (replete, v.13) y en la cual se anula la dispersión cuantitativa encerrada en el tercer cuarteto.

Similar problema crea el soneto siguiente, el 114, que W. Knight examina a continuación en The Mutual Flame para cifrarlo en la siguiente pregunta o declaración: But what is true? That is our sonnet's problem (p. 121). En efecto, la respuesta del poeta es en principio confusa, pues al decir O 'tis the first (v.9), indica que lo que engaña es la lisonja de las mentes (vv.1-2); mientras que al agregar 'tis flattery in my seeing (v.9) da la razón a la segunda parte de la interrogación (vv.3-4). Por otra parte, el soneto anterior no ofrece demasiadas pistas, porque el v. 1 establece casi identidad entre mente y ojo, mientras que ahora ambos están en disyuntiva. En todo caso el soneto es un desarrollo del

tercer cuarteto del soneto anterior, sólo que acentuando el aspecto luminoso de esa transformación que sufren las visiones por incidencia de la imagen del amado. Digo luminoso porque se desprende de las connotaciones todavía positivas que encierra la palabra alchemy (v.4), y por la transformación de lo monstruoso e indigesto en formas de querube, todo esto redondeado por la formulación del v.7, cuyo pleonismo (perfect best) anuncia la perfección en el más alto grado.

Pero lo desconcertante de estos planteos, lo que desmonta al soneto de su pedestal idealista y lo sumerge en el espeso mundo de la duda es el vocabulario que elige Shakespeare, porque toda alquimia es llamada flaterry (vv. 2y 9), y es sabido que la denominación "rey", que está oblicuamente en crowned (v.1) y explícita en monarch (v.2), en kingly (v.10) y en toda la metáfora relativa al cazador, es terriblemente dúplice, no sólo en los sonetos sino también en la dramaturgia, dado que la noción de realeza está permanentemente amenazada por la adulación, y el sol, correspondiente simbólico del rey, sujeto a los taponamientos de las nubes malignas.

Como en el soneto anterior, prevalece en éste la duda: el poeta tranquilizaría si dijera que por amor del joven amado percibe el verdadero ser en el que se halla el arquetipo de lo bello, lo bueno y lo verdadero; pero cuando esa noción se deja ver, se obstruye inmediatamente por la predicación plague y flaterry, y naturalmente poison y sin (v. 13), que suscitan el inestable juego de clímax y anticlímax. En esta radical indefinición residiría el carácter más auténticamente shakespeareano, que pone en tela de juicio otras encumbradas declaraciones del soneto. En este permanente recorte de su propio vuelo estriba la velada pöda de la lírica petrarquesca mucho más que en los sonetos que presuntamente la parodian o censuran. Este escepticismo también diferencia los sonetos de Shakespeare de aquéllos de sus contemporáneos. Una urdimbre léxica y tonal despertaría un estado de indeterminación en el que viven germinalmente las tensiones desarrolladas en la obra dramática.

CAPITULO XII: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LA PALABRA POETICA

Bajo este título encierro aquellos sonetos que de un modo directo u oblicuo acentúan la imposibilidad o mengua de la voz poética para ponerse a la altura de los méritos del amado. Algunos de ellos mencionan un apartamiento temporario de la musa que se nutre de la dignidad del amado. Obviamente incluyo en la serie los sonetos de autohumillación basada en esta impericia de los medios poéticos.

Lo fundamental del s. 32 a propósito de este trabajo es la consideración del tiempo como mejorador del arte poético, ante el cual el poeta propone su propia desvalorización. Además es notorio que el tema de la consunción en manos del tiempo se aplica cada vez con más insistencia a la primera persona; mientras que la segunda crece por así decirlo en inmutabilidad o irrepetibilidad a los ojos del poeta. Esto conviene a la figura presentada en los sonetos anteriores en tanto resume y reactualiza la serie de los seres pretéritos (recordar los sonetos 29, 30 y 31). W. Empson, en su trabajo ya citado, ubica al verso 4 dentro de lo que llama el segundo tipo de ambigüedad (p.51), ya que el verso, de acuerdo con la puntuación original puede ser leído con el v. 3 o con el v. 5, y eso le confiere su condición de pivote del conjunto:

And shalt by fortune once more re-survey
These poor rude lines of thy deceased lover?
Compare them with the bett'ring of the time,
(vv.3-5: la puntuación es la que trae la edición de Dover Wilson).

El soneto opone claramente lo que sería retórica externa (rime, v.7), style, v.14) con la intensidad del sentimiento (love, v.14): esto demuestra desde otro ángulo la articulación permanente de los sonetos, a saber, la oposición muchos-uno, que en este caso se traduce en la valoración del poeta entre el séquito de poetas.

En el s. 38 conviene referirse a la mención de la musa, nombrada ya en el s. 32, v. 10, y en el s. 21, v.1. No parece que en el contexto del s. 38 la apreciación de las musas sea de acuerdo con el sitio elevado que ocuparon en la Antigüedad, aunque una lectura atenta del soneto muestra que aquí afluye el tema del ensalzamiento (Überbietung), y en consecuencia las invocaciones a las deidades antiguas pasan a ser deficientes en vistas a la absoluta no-

vedad del ser celebrado. Obsérvese que no llama a sus predecesores poets, sino rimers (v. 10).

Pero volviendo al tema de las musas, debe recordarse que los poetas cristianos habían recurridos a sus propias fuentes de inspiración, por ejemplo el Espíritu Santo, o Nuestro Señor, o la Virgen, o Beatriz en el caso de Dante. Shakespeare, dentro de la corriente poética amatoria ensalza al objeto celebrado como principal fuente de inspiración, y la mención de Muse como fuente inspiradora de otros poetas (s.21, v.1) no deja de tener relieves irónicos o cáusticos, aunque el tema deba verse con mayor detenimiento al considerar los sonetos del poeta rival.

De todos modos en el s. 38 la mención de la musa no debe dejarse de lado como un simple artificio poético, ya que la palabra breathe (v.2) hace inmediatamente surgir una asociación que es la del soplo o hálito inspirador, y así las líneas constructivas del soneto no son arbitrarias: el soplo o aliento del amado se vuelca sobre el verso del poeta y lo colma, reemplazando el soplo de las musas antiguas. No hay de parte del poeta exclusividad de vocación para cantar al joven, y en ese sentido se diferencia de los poetas coetáneos, que fundan la inmortalidad del ser amado en sus propios versos y se adueñan del objeto amado como propiedad intransferible y fuente de inspiración. En Shakespeare es más bien el amado quien adjudica dignidad o inmortalidad a toda pluma que quiera ocuparse de él.

El s. 39, aunque temáticamente continúa al s. 38 desde el punto de vista de la superioridad inalcanzable del objeto amado, es más misterioso en cuanto a la insistencia en una necesidad de separación. Pero incluso la apreciación de la relación entre el ser amado y el poeta muestra algo más completo que el s. 38, cuando el amado era fuente de inspiración, o el s. 37, cuando era depósito de toda virtud, de la cual obtenía el poeta una parte de gloria para injertarse en ella. Ahora sí puede aventurarse una posibilidad de comparación con The Phoenix and the Turtle, no tanto por la similitud temática, que es tenue, cuanto por la implicancia que tiene en el terreno del amor unitivo asegurar que el amado es the better part of me. Ese carácter de identidad que se revela en

en el primer cuarteto, esta celebración de un modelo que coincide con la 'mejor parte' del ser, hace contradictoria la consecuencia del segundo cuarteto, que solicita no sólo la separación de las vidas sino también el cercenamiento del carácter único del amor (v.6): este soneto se sitúa entonces en el extremo opuesto del s.36 que afirmaba una única meta para ambos amores (v.5). La separación está concebida como una toma de distancia para hacer posible la cabal celebración del objeto, y otra vez aparece el verbo give y el complemento due cuando se trata de exaltar al amado.

Esta diferenciación entre sujeto y objeto tiene verdadero carácter metafísico, como si el sujeto contemplador no alcanzara a ponderar cabalmente su perfección salvo objetivándose en otro que la refleje. Esta ruptura voluntaria de la unidad es siempre penosa, pero valora la distancia que debe recorrer el objeto manifestado para retornar a su principio. Lo notable de la postulación shakespeareana es la dificultad para distinguir con nitidez cuál es en verdad el principio manifestante, dado que la perfección parece propiedad del objeto manifestado o alter ego del poeta.

Pero es precisamente esa franja separadora entre el sujeto y el objeto la que sirve de ámbito de la palabra poética, instancia de reunión, de re-integración y de armonía final. Ese "debido a ti, que sólo tú mereces" del v. 8 sería el espacio en que se mueve la palabra celebradora o glorificadora, que quedaría ahogada y muda durante la no-separación del amante y el amado. Ese espacio poético necesario para que en él se contrapongan y resuelvan todas las tensiones de la palabra, como una suerte de logos agónico que todo lo reúne y conduce nuevamente al instante de la perfección, sería lo que el tercer cuarteto denomina ausencia: todos los reproches, excusas y amonestaciones circunstanciales quedarían insumidos en los latidos de la palabra lírica que arranca de todas las contradicciones accidentales la razón de ser para integrarse a la plenitud de su principio. En otros términos, la lírica de Shakespeare la unión perfecta de los amantes sofocaría la entidad de la palabra poética que se sustenta en la distancia, separación o ausencia entre sujeto y objeto. Su función es contra -

ría a la que dice el v. 13, pues si la ausencia enseña a hacer de uno, dos, corresponde a la palabra lírica recobrar la unidad. La palabra supera entonces las contradicciones del tiempo y de los pensamientos. La antítesis sour-sweet (v.10) es mucho más que un artificio poético, la formulación de las tensiones en que la poesía funda su existir.

El soneto 71 aporta nuevos elementos a la serie, no sólo por instalarse anticipadamente en la muerte del poeta, sino porque imagina una actitud lamentativa de parte del amado. Es notoria la despreocupación por la actitud del mundo, y cuando lo califica de wise (v.13) es claro que lo hace con intención irónica. El v.10

When I (perhaps) compounded am with clay,
del mismo modo que el v.4, que intensifica la vileza del mundo en tanto se sugiere una preferencia por los gusanos que le harán compañía al cadáver, prolonga el tono desencantado que despertará la claudicación de la naturaleza en los sonetos 67 y 68, y especialmente la vejación de toda virtud y de todo bien en el s.66. En una nota de su libro, K. Muir reseña un comentario de W.G. Ingram: el primer cuarteto reúne los tonos fúnebres por el empleo de vocales abiertas como en mourn, dead, surly, que dan paso a un tempo rápido y exultante en el segundo cuarteto, cuyas vocales son cerradas y breves. 100

Creo que cooperan también para lograr este efecto las consonantes, como la aliteración de /s/ y de /l/ en el v.2, y de /l/ en el v.4. Llevando el pensamiento un poco más allá de lo que dice el v. 6:

The hand that writ it, for I love you so;
podría decirse que hay el deseo de una perduración de la poesía, acompañado de otro deseo, de que su nombre (el del poeta) caiga en el olvido (v.11).

El s. 72 continúa en forma casi idéntica al pareado del antecesor y lleva hasta las últimas consecuencias el deseo del más humilde anonadamiento, que lo lleva a negar la existencia de algún mérito o valor (véase la repetición casi idéntica en el v.4 y en el v.14). Este concepto del mérito está dicho de tres mane -

ras: merit (v.2), worth (vv. 4 y 14), desert (v.6). Worth es el principio interno o la virtud personal que existe independientemente del reconocimiento; mientras que desert es la ponderación social de ese valor. Merit estaría más cerca de worth que de desert. Véase que toda alabanza (el participio hung da el perfecto matiz a este encomio que moteja de falso) es vista como un acto de falsedad o mentira, opuesto a la avara verdad (v.7), y esa falsedad es contemplada como un ataque a la vergüenza.

A partir del s. 100 la reflexión, más que relativa a un extrañamiento o ausencia físicos, se vuelca a una deserción de la musa, que parece haber postergado por un tiempo la consagración al joven que era su alimento inspirador. De este modo el s. 100 y los siguientes retoman una temática que se formulaba en la "zona" del poema 75, si bien en este soneto la nutrición que proporcionaba el joven era para la misma existencia del poeta y no para su poesía. En cambio el joven pasa a ser condición ontológica de la poesía en el grupo de poemas denominados The Rival Poet Sonnets.

Tres sonetos están caracterizados por la mención de la musa: el 100, el 101 y el 103. El abandono de la musa está concebido en términos de olvido (forget, v.1, forgetful, v.5, neglect, s.101, v.2, s. 112, v.12); y su retorno a la fuente natural es visto como una redención (s. 100, v.5): es que la musa se ve urgida a cantar no ya el paradigma de belleza inmarcesible sino a un sujeto del tiempo, como claramente indica el s. 104: To me, fair friend, you never can be old, (v.1), y el mismo pareado del s. 100, en el que hacen hincapié algunos estudiosos para asegurar que cierto tiempo ha pasado desde el inicio de la relación. El tiempo deja sus señales, no ya como lejano suceder del futuro (primeros diecisiete sonetos), sino como cosa real e indubitable. Otra vez se concibe la inspiración como furor poeticus. Como acertadamente observa Seymour Smith el poeta parece seguro de su estro y afianzado en él: notablemente la alabanza se precisa en términos auditivos (v.7: sing to the ear), en lugar de visuales, y el objeto del canto deja de ser un himno o panegírico para transformarse en sátira (v.11). Hay aquí algo importante y no advertido corrientemente: puesto que insta a la musa a satirizar al tiempo, si es

que ha hallado dignos de vejez en el joven celebrado, es evidente que entre esos despojos contará también esa vejez, con lo que la sátira termina por abarcarlo también al joven. A propósito de esto es fatal la elección de graven (v.10), con su innegable eco de tumba. Así la musa pasa a ser intemporal y trascendente, tomando skill y argument (v.8) de la plenitud del objeto cuando es capaz de satirizar los despojos del tiempo entre los cuales se anotará irremediabilmente el amado: es otro sinusoide de la figura serpentina que revela nuevas modulaciones en la aprehensión del tiempo y sus efectos.

La tensión entre now (s. 101, v.14) pleno o presente que se quisiera eterno, máximo reflejo de la belleza del joven, modelo de todas las bellezas cósmicas y humanas, revelado por el espejo (s.103 v.6); y un futuro inexorable, una de las destructoras manifestaciones del tiempo (s. 100, v.9), dará la sustentación a estos sonetos deseosos de immortalizar antes de que sea demasiado tarde.

A pesar del matrimonio estrecho entre verdad y belleza, el v.2 del s. 101 (truth in beauty dy'd) representa un cierto divorcio entre los dos principios, como si se pusiera en duda la verdad de una belleza destinada a consumirse. En ese sentido la afirmación del v.3

Both truth and beauty on my love depend (s. 101, v.3) apoya la aseveración hecha si se entiende my love como genitivo subjetivo: en tal caso la verdad y la belleza dependen no del objeto amado sino del amor del poeta, que es capaz de conferir perdurabilidad por medio de su pluma. Acaso la triple enumeración del segundo cuarteto: Truth (v.6), Beauty (v.7) y best (v.8) formulados en términos pictóricos (colour, v.6; pencil, v.7) son como añadiduras u ornamentos: así lo expone el participio intermix'd, el cual aludiría a una posible comparación entre las artes pictórica y poética, pues es evidente que la disculpa que se ensaya en el v.9 se destruye ^{cuando el poeta} declara la función básica de la musa: 't lies in thee (v. 11), office (v.13). M. Mahood observa:

Shakespeare nearly always employs the word ('gild') in a derogatory sense to suggest the brilliance that masks corruption. 104

Así, dada la bivalencia del elemento oro, que en este caso aparece como cosa añadida o exterior, la misión de la musa trasciende

el monumento lujoso, con lo que se retoma la temática horaciana de los sonetos 60 y 65. Adviértase en fin que el couplet denota una inversión de las relaciones habituales entre musa y poeta, lo cual entraña una inversión del concepto griego de Musa:

Then do thy office Muse, I teach thee how,
To make him seem long hence, as he shows now.

En el soneto es el poeta el que enseñará a la musa, y no el discípulo de ella. Esta inversión denota que el concepto "Musa" no tiene otro valor que el convencional y se aparta consiguientemente del concepto numinoso y superior de los helenos.

El s. 103 aportaría una valoración del objeto celebrado en tanto el canto del poeta es despojado de su carácter esencial para asumir una función marginal o secundaria como la de los colores o el pincel en el s. 101. Surge naturalmente la siguiente propuesta:

¿El carácter inesencial del canto está dado por la mención de la musa que no es otra cosa que una mención vacía? O dicho de otra manera: ¿Puede el poeta antiguo, arrebatado por la Musa, como Hesíodo, sustraerse a la función del canto, lo que haría de éste algo accidental o sobreañadido? Como se ve, la pregunta cuestiona la propia entidad del lenguaje shakespeariano, al menos en los sonetos, porque en tanto el objeto amado se satisface más plenamente con la visión de su espejo que con los versos del poeta (vv.13-14), la función poética aparecerá necesariamente como embotadora (mar, v.10, blunt, v.7, dull, v.8), sobreañadida (added, v.4) y hasta pecaminosa (sinful, v.9). Naturalmente la respuesta de este soneto no puede tener absoluta validez, porque difiere ostensiblemente de otras respuestas, por ejemplo la del s. 101, la del s. 38, la del s. 18, 19, etc. Por otra parte el mismo hecho del canto es una suerte de mentís al escepticismo del s. 103. De todos queda librado a ulterior indagación resolver si la lengua lírica de un poeta como Shakespeare dice el ser o es color añadido a la figura. Una relativa falta de confianza en la capacidad de la palabra signaría tal vez con mayor hondura su carácter de poeta moderno que todos los conflictos que derivan de sus obras dramáticas.

El ciclo de las Gracias y dones (v.12) se establecería entre el dador (quienquiera sea éste), y el receptor (el joven amado): la voz del poeta, destinada a contar (tell) esas mercedes quedaría

naturalmente excluida del círculo de las Gracias por gratuita e inútil. Alguna respuesta a las preguntas anteriores la formula Fowler desde el punto de vista numerológico, porque los sonetos que mencionan a las musas son diez, como la tetractys pitagórica, símbolo de perfección ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). Esto correspondería a las nueve Musas antiguas, más la nombrada en el s. 38: Be thou the tenth Muse (v.9). Naturalmente muy distinta es la apreciación de las musas si se las concibe como asumiendo una preponderancia arquitectónica en el poemario, pues esto las aleja de todo convencionalismo, Empleo deliberadamente la palabra poemario pues en opinión de Fowler hay una voluntad constructiva de parte de Shakespeare en la trabazón de los ciento cincuenta y cuatro poemas.

CAPITULO XIII: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL POETA-LOS OTROS

Este tema, que necesariamente se imbrica con otros ya tratados, será dividido por razones metodológicas en cuatro secciones que tampoco deben juzgarse como divisiones estrictas: 1. El poeta rival; 2. El nombre del amado; 3. La tradición petrarquesca; 4. El poeta y la Fortuna. Cada una de estas relaciones implica una confrontación, ya sea con la sociedad de sus contemporáneos, ya sea directamente con sus rivales, ya sea con el pasado poético. Los incisos 1. y 2. se mezclan con total naturalidad, pero para el 2. me referiré sólo a tres sonetos: 76, 80 y 84.

1. El poeta rival 2. El nombre del amado

El s. 21 es el primero que insinúa una comparación entre el poeta de los sonetos y otro u otros que se valdrían de una retórica o retórica hecha a base de commonplaces. de arrastre, La mención de la musa (v.1) es un nexo entre este soneto y los considerados en el capítulo anterior. La conjunción so que establece un nexo conjetural con el s. 20, es sin embargo un impromptu, y sólo en forma genérica relaciona este soneto con sus precedentes. El soneto interesa por lo que denota de conocimiento de "prácticas" y "técnicas" poéticas. Esta conciencia que reacciona frente al abuso de una metáfora puramente eufuista y sobrecargada, puede registrarse en varios pasajes de las obras dramáticas, entre las cuales se destaca el de Love's Labour's Lost:

Taffeta phrases, silken terms precise.
Three pil'd hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical

(Acto V, 2, vv. 407 y ss.)

Pero tampoco es dado esquematizar exageradamente, pues como se ha dicho no es raro que un personaje anematice el hablar pedante y a la vez lo emplee él en sus discursos. El eufuismo pareciera haberle servido a Shakespeare de motivo de sátira, sin que eso signifique abandonarlo totalmente como práctica poética. En el soneto contrastan las imágenes cósmicas, astrales, elementales y estacionales con la sencillez tierna de As any mother's child (v.11). La musa del v. 1 ha cambiado imperceptiblemente hasta dar en una pluralidad: gold candles (v.12): nótese de paso que gold es palabra que asume variedad de tonos en la lírica de Shakespeare (cfr. Nota 107).

Ante esa pluralidad que anticipa la palabra painted (v.2) se levanta la sencillez de un canto true in love (v.9): la verdad empieza a ser ahora predicado del amor y del canto, no de la belleza, pues ésta es caduca, mientras que aquéllos aspiran a ser eternos. El "aire del cielo" que se nombra en el v.8 y en el v.12, lejos de ser ámbito de espiritualización, es asiento de lo vanilocuente y palabrero. Como la belleza del joven aspira a ser paradigma de belleza, así el canto del poeta es paradigma de verdad.

Haciendo referencia a los sonetos 76 y 78 Inga-Stina Ewbank reflexiona a propósito de las convenciones petrarquescas e isabelinas y la actitud de Sidney y de Shakespeare frente a ellas. Definiría la actitud de Shakespeare, mucho más que una cuestión de guerra literaria, un esfuerzo por subordinar el estilo a la materia (subject-matter). Precisamente en estos sonetos el estilo sería la materia. 102 En verdad el s. 76 mantiene el hilo de vinculación con su predecesor, si bien el s. 75 postulaba al amado como la nutrición de la vida, en especial del sentido de la vista, mientras que a partir de este momento y con total claridad el joven será alimento de la poesía, y a partir de allí nacerá la reflexión acerca de los medios poéticos contrastados con los de sus contemporáneos.

La irrupción del poeta rival es ocasión de un conjunto de reflexiones, doblemente interesantes porque Shakespeare, a diferencia de Sidney, no ha dejado ninguna preceptiva ni poesía programática. Así el s. 76 postula el rechazo de toda artificiosidad o moda (cfr s.78), significada por las palabras de la mutación y la novedad:

Why is my verse so barren of new pride?
So far from variation and quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods, and to compounds strange? (vv.1-4)

Pero estos sonetos deben en el fondo relacionarse con aquéllos en que el poeta intenta reflejar la unidad inescindible en la que conviven la verdad y la belleza (por ejemplo el s. 14): esta unidad es lo imperecedero o incorruptible y en consecuencia no requiere de palabras que lo profieran. Cuando el poeta dice

And you and love are still my argument: (v.10),

deja abierta la posibilidad de una mutación (el joven no es al fin y al cabo la encarnación de esa unidad) y está aludiendo a

una permanencia arquetípica que todo lo insume en su patencia deslumbrante, y que se traiciona en las formulaciones hijas de la moda inconstante. Esa inmutabilidad se refleja en palabras como ever (v.5) y always (v.9). La belleza inmarcesible se relaciona obviamente con la mención del sol en el pareado final:

For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.

El énfasis de este soneto hay que ponerlo en el verbo tell (v. 14) y en el sustantivo name (v.7), que al fin y al cabo vienen a coincidir. El poeta es el que dice el nombre, y ese decir es uno con el nombre. En el v.7 name, siguiendo una asimilación del objeto por parte del sujeto, como decía el s. 62, es seguramente el nombre del amado, posesión del poeta; en ese nombre, de acuerdo con la expresión poética, está cifrada la plenitud, lo que es siempre un abierto desafío a las novedades que los demás inventan. Estamos en presenciade uno de los grados más elevados en cuanto a la aspiración poética, cuyo "revestir viejas palabras de nuevo" (v.11) es algo así como repetir en un acto de concentración una jaculatoria, o mejor, una palabra esencial, lírica (name), ante la cual se desvanece la cantidad, porque en esa palabra se insumen todas las manifestaciones. Ese pensamiento se plenifica en el s.78, esta vez bajo el parangón entre el amado y la musa. Cuando se lee el v.4:

And under thee their poesy disperse.,

"difunden su poesía bajo tu protección" o "auspicio", seguramente se pierde un ingrediente de difícil traducción, porque es claro que disperse conserva el sentido transparente de 'dispersar' (además del de 'difundir'); mientras que under thee es locución suficientemente concentrada como para arriesgar el éxito de una traducción "bajo tu protección", "tu auspicio", etc.

Hay una voz que profiere el nombre del amado en el cual se resume la plenitud, y toda pluma ajena se dispersa, es decir, se esteriliza, cuando "adopta mi costumbre" (got my use, otra expresión casi intraducible). Es notorio que el poeta se reserva la facultad de oír ese nombre y de decirlo, mientras que los demás en todo caso mejoran su estilo. Estilo es para el poeta de los sonetos lo externo o el artificio, pero no la esencia poética (cfr. s.32, vv.13-14)

But since he died and poets better prove,
Theirs for their style I'll read, his for his love'.

A la dualidad uno-múltiple en el objeto que es pronunciado por la poesía, corresponde igual dualidad en los sujetos que la pronuncian, de modo que si los poemas anteriores eran Überbietung del objeto celebrado, éstos son indirectamente Überbietung del oído que percibe y de la voz que profiere el nombre del amado; y esta oposición articula los sonetos relativos al poeta rival (o a los poetas rivales).

La 'doble majestad' del v. 8 se desprende de estas dos excelencias, la del objeto celebrado y la del sujeto celebrante, bien que éste último reconoce humildemente que ha recibido del primero su aptitud exultante: a esto se refiere el v. 13 cuando dice advance, y muy especialmente toda la metáfora del vuelo (vv.5-8). Nadie osaría defender esta metáfora como cosa original, pero Shakespeare la ha empleado ya en el pasaje de la alondra (s.29, vv.11-12). En cambio graces graced be alude obviamente a un grado inferior de la gracia (quizá en castellano conviniera 'gracejo' o 'encanto'), y se refiere a la dimensión exterior que adorna o embellece, pero no es. En este campo se alinean works (v.11), style (v.11), arts (v.12). En el primer campo, en cambio, el de la gracia que hace ser al arte y al artista, double majesty y art (v.13). Apenas merece indicarse que el verbo mend (v.11) retiene todo su sentido "mecanicista" que se opone a thou art all my art (nótese la paronomasia), expresión en la que se condensa la identidad esencial e inamovible mencionada más arriba.

Los sonetos siguientes están en la línea de los sonetos 76 y 78 y si episódicamente indagan los entretelones de la irrupción del poeta rival, poéticamente confirman reflexiones anotadas anteriormente,

En la cláusula temporal del primer cuarteto del s. 79 contrasta un tiempo pasado en el que se marcaba una relación de exclusividad (alone, vv.1-2) entre el sujeto celebrante y el objeto celebrado, con un tiempo presente que ha variado esa relación. Corroborando líneas significativas presentes en los sonetos anteriores se advierte otra vez la dimensión de la gracia (v.3):

But now my gracious numbers are decayed,

El segundo cuarteto funciona como amplificatio, con una nueva restricción (yet, v.7). En estos sonetos aparecerán insistentemente ámbitos semánticos tales como praise (s. 79, v.12, s.80, v.3) cuya significación se acerca a la de "lisonja", la cual en el inglés isabelino se reviste a menudo del verbo paint: a.82, v.13, s. 83, v.1; s.84, v.14; s. 85, v.2); worth (s.79, v.6; s. 80, v.5; s. 82, v.6; s. 83, v.8); dignify (s.84, v.8; s.87, v.9); y en menor escala pride (s. 76, v.1), s. 78, v.9; s. 80, v.6), y glory (s.84, v.6). 103

De las tensiones entre estas distintas instancias arranca la articulación tonal de estos sonetos, sucintamente formulable en los siguientes términos. ¿Alcanzan las loas (praise) al mérito (worth) del joven? ¿Cuándo estas alabanzas se tornan lisonja o halago mal intencionado? ¿Cuál es la verdadera fuente del orgullo (pride, fame glory) de quienes participan en esta compleja relación?

La tonalidad argumentativa de estos sonetos se aprecia claramente en el s. 79, indiscutiblemente dentro de las modalidades del plain style. El efecto de estas afirmaciones negadas (en el s.79, invent-robs-pays; lends-stole; give-found) viene a confirmar la exclusividad de la relación entre sujeto y objeto, que el poeta admite restringir en los vv. 5-6. Es verdad que lo expresado en el v.10

From thy behaviour, beauty doth he give

acerca de la conducta virtuosa del joven se encontra abiertamente con los reproches anteriores, pero como nota K. Muir, las reacciones del poeta frente al joven son fluctuantes (op. cit. p.70)

El comportamiento de un poeta en discordia que ha irrumpido en escena implica una nueva modulación del viejo tema de las Gracias, porque esta donación (de belleza, virtud, alabanza) no tiene en sí misma consistencia. Nadie da lo que no tiene, y la donación es grotesca si se entrega a aquél a quien se ha despojado. La danza de las Gracias en su armonioso entrelazamiento que simboliza el florecimiento de los dones que se dan y retornan, queda ahora caricaturizada en una vituperable exacción ladina y devolución capciosa. Por eso el poeta primigenio, obligadamente excluido de esta funambulesca danza, insta al joven celebrado a interrumpir su propia donación.

ción en un pareado que cierra al soneto de modo perfectamente lógico:

Then thank him not for that which he doth say,
Since what he owes thee, thou thy self dost pay.

El s. 80 prolonga sutilmente la descalificación del poeta rival y es indiscutible que esa descalificación está encerrada en las palabras better spirit (v.2). Spirit ha de traducirse muy cuidadosamente, pues si en el s. 74, v.8, no cabe duda de que tiene una resonancia cristiana que se opone a la tierra, en el s.71, v5, parece ser algo así como 'fantasma', 'espectro' o 'aparición', y queda en el mejor de los casos inscripto en el orden de la psique. Del poeta rival se ha dicho que ha debido pertenecer a una extraña Escuela de la noche (también se afirma esto del propio Shakespeare), y en el s. 86, v. 5 Shakespeare ironiza sobre las actividades nocturnas de su contendor con la palabra spirit (v.5) y con la palabra ghost (v.9), que es su correspondiente anglosajón:

Was it his spirit, by spirits taught to write,

Pero las intenciones aviesas del s. 80 están también en el verbo use, de evidente connotación instrumental; en all his might, que sugiere una explotación esforzada del estro poético, y en spend. Pero es importante advertir que es el nombre (v.4) la fuente de toda inspiración, auténtica o falaz, y esto significa conferir a la poesía la facultad esencial de decir el nombre según una dirección apuntada anteriormente.

El soneto deriva mucho de su interés de la metáfora náutica, ausente de los demás sonetos, pero de vieja alcurnia como señaladora del arduo proceso del canto glorificador, y ámbito preferencial de las elegías anglosajonas. Tradicionalmente el viaje marítimo es representativo del canto épico, mientras que el canto lírico es referido como el viaje de una embarcación menor. Shakespeare, traspone las imágenes, y hace del océano término de comparación con la valía del joven. La sinonimia la ejecuta por medio de palabras de distinto origen, como ocean (v.5) y main (v.8). Shallowest (v.9) juega en forma bivalente, para la metáfora y para lo metaforizado, acaso del mismo modo que soundless (v.10) que es a la vez 'insondable' y 'no sano'.

Cuando el poeta culpa al amor de ser causante de su caída (v.14) está retornando al v. 1 y al v. 14 de otro soneto de tonos marítimos, el 86: la conclusión es una suerte de anonadamiento o caída provocada por la inconmensurabilidad del nombre del amado, ante el cual claudica toda capacidad manifestante. En esa desproporción fincaría, como dije antes, el recinto de la poesía, cuyas aristas trágicas en los sonetos residirían en ese afanoso querer expresar lo inexpresable o decir lo que trasciende al medio poético. llo

El soneto que sigue (s. 81) es una modalidad especial del non omnis moriar, extensiva a un non omnis moriaris: la inmortalidad del joven -cuya muerte física por primera vez se conjetura anterior a la del poeta (v.1) -estará asegurada por my gentle verse (v.9), que es el monumento "más duradero que el bronce"; y la inmortalidad del poeta, aunque muerto ^{para} todo el mundo (v.6) estará idénticamente sustentada en su poesía. Con mucho acierto indica Empson que excepto los vv. 2-3 y 10-11, cada par de versos consecutivos puede leerse como una oración completa. Puede añadirse que es un ejercicio interesante de comprensión leer alternadamente el soneto formando unidades de cada verso con su anterior o de cada verso con el que le sigue. De este modo, aunque las pausas versales están marcadas, se logra una superación de la cesura rítmica en vistas a unidades de sentido mayores que el verso aislado.

El soneto se aparta momentáneamente de la secuencia del poeta rival, aunque de todas maneras permanece inamovible el sentido alimentador que posee el joven respecto de la inspiración del poeta, y las conexiones semánticas se producen por medio de palabras como decay (s.80, v.14) y rotten (s. 81, v.2); mientras que la perpetuidad del nombre es una especie de leit-motiv de este grupo de sonetos (v.5).

La repetición de from hence (vv.3-5) establece la unión entre los dos primeros cuartetos y rubrica la importancia otorgada al verso como monumento inolvidable. La alternancia de pronombres, tú yo, o de atributos de uno y de otro, articula los dos primeros cuartetos, pero el tercero trata exclusivamente de la inmortalidad:

Your monument shall be my gentle verse,

Which eyes not yet created shall o'er read,
And tongues to be, your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead.

Common grave (v.7) se refiere a las tumbas anónimas de los cementerios de la época, pero el sepulcro del joven serán los ojos de los hombres.

Pero el pensamiento se desarrolla hasta cubrir otras dos dimensiones, sólo fugazmente citadas en sonetos anteriores: la de la palabra dicha y la del aliento. La primera (tongues, v.11) corresponde a las lenguas que declararán o proferirán (rehearse) tu ser: el juego to be-beeing completa esta confrontación de lo duradero en el tiempo con lo que todavía no es. La segunda (vv.12 y 14) corresponde a la integración de la palabra dicha en el ámbito del soplo vital que significa una interiorización de la palabra. Resumiendo puede decirse que la palabra (v.13) tiene virtud de construir un verso (v.9)-monumento que perpetúa la memoria (v.3) del amado en la palabra escrita. Esta palabra inmortaliza el nombre (v.5) y al ser leída por los ojos de los hombres venideros se rescata al ser del olvido (v.11). Y es tal la virtud del verso que las lenguas lo pronuncian, pero no como flatus vocis sino como realización del aliento vital: el ciclo es escritura-lectura-expresión. Las dos características más dignas de destacarse son: 1) la identificación del ser con el nombre, es decir, la negación de todo nominalismo; 2) la expresión en su sentido etimológico, que implica tener algo dentro para poderlo decir: el poeta se preocupa para que los ojos y las lenguas no sean meros depósitos exteriores del nombre amado, y menciona con insistencia el soplo.

El soneto 82 retoma en un tono menor el tema de la rivalidad, particularmente connotado por la bivalencia de la palabra fair (vv.4, 5, 11). En esta ambigüedad se alinea además overlook (v.2) que poseería el significado de mirar por encima o sin mayor detenimiento. También blessing (v.4) tiene significado levemente irónico y las "palabras dedicadas" (v.3) por las plumas de los escritores contrastan con las palabras verdaderas y llanas. (El castellano rechaza esta enumeración asindética, y así quita fuerza a los epítetos que se refieren al amigo): salta a la vista la dimensión de la verdad que se nombra en forma adverbial o nominal cuatro veces en

los versos 11-12:

Thou truly fair, wert truly sympathized,
In true plain words, by thy true-telling friend.

El progreso del tiempo (v.8) concepto que ya había sido formulado y que contrasta con la memoración de una edad áurea en otros sonetos, no tiene otro sentido que el irónico, pues anew (v.7) y fresher (v.8) están en la línea del primer cuarteto del s. 76. Del mismo modo los 'métodos y extraños compuestos' del s. 76, v.4 están en relación con devis'd, que es como 'pergeñar' o 'maquinar', y con los toques sobreactuados de la retórica. Worth (v.6) incorpora tanto el aspecto físico (hue) como el espiritual (knowledge) y el pareado, en el que se aprecia claramente que painting es li-sonja o adulación, regresa al empleo constante de "uso" y "abuso", ya visto en el s. 4.

La alusión a las mejillas remite claramente al soneto 68, con lo que se aprecia que la noción predominante es la de un tiempo dorado definitivamente derelicto: los tiempos modernos han progresado, sí, pero en términos de cosmética para arreglo del cuerpo, y de retórica para ornato del verso. La verdad pertenece a la llaneza en desuso.

En el s. 83 la referencia a la adulación se repite con idéntica palabra, painting (vv. 1 y 2). El poeta señala la superioridad del objeto poético sobre todos los demás (exceed, v.3), y cuando califica todo empeño como barren (v.4) está apuntando al abismo que existe entre la calidad del canto y la del objeto que el canto debe celebrar. Pero subsiste una velada indiferencia ante las nuevas artes de la poesía cuando dice modern quill (v.7).

Hay en este soneto una semántica del silencio que se evidencia en las palabras slept (v.5), silence (v.9), dumb (v.10), mute (v.11), y un tanto oblicuamente en tomb (v.12). No ha de creerse que este silencio sea el ámbito adecuado y previamente recogido para que suene en él la palabra esencial. El silencio del s. 83 es un silencio negativo en tanto nace de la imposibilidad de llegar a las excelencias del amado (lógicamente hay detrás de esto una ironía, pues el poeta lo ha cantado largamente). Pero por otro lado, y en comparación con la voz de los otros, es un silencio positivo,

porque el pensamiento básico es "mejor callar que menoscabar con voz quebrada o inhábil" (v.12). El poeta maneja la sinonimia mute-dumb con una palabra latina y otra anglosajona, y llega al concepto más condenable de silencio: la tumba es el malogrado fin de los poetas trasnochados, y el contraste unidad-dualidad se restaura en la mención deliberada de "uno de tus ojos" (v.13) y en both poets (v.14), a los cuales se atribuye una actividad nombrada en el soneto anterior: devise (s.82, v. 9). 105

Se llega así a un soneto central desde el punto de vista de la lírica de la glorificación, el s. 84, el cual sin embargo no parece haber merecido mayor atención de la crítica. El soneto asienta un principio de identidad inmovible, en cuyos términos, como en el s. 81 se encuentran e igualan el ser y el nombre: that you alone are you (v.2). Esta identidad absoluta está reservada al verbo copulativo, y la mención se repite en el v.8. En la tautología se debe comprender la absoluta inderetibilidad del ser celebrado cuyo nombre profiere el poeta al decirlo, y el decirlo es el acto de mayor glorificación: un decir en grado superlativo o un nombrar en el más alto nivel porque supone la radical identidad con el ser. Por eso la gloria o dignificación tiene sentido descendente (segundo cuarteto). Quien dice el nombre dice el ser, al cual no le cabe naturalmente más gloria que la que tiene, porque es pleno y perfecto. De ahí que la gloria "baja" al argumento, o historia (subject, v.6, story, v.8), porque el poeta no puede perfeccionar al ser perfecto: de manera que Shakespeare realiza en el s. 84 la expresión más noble de lo que es la palabra lírica: la formulación de la identidad entre su ser y el nombre, de la cual deriva toda la gloria poética. 106 Esa identidad es la única posible interpretación de la palabra equal (v.4), y la enunciación de la identidad es counterpart, es decir, reproducción de la gloria del objeto en el poema o estilo. Nature (v.10) vuelve a ser Natura naturans, que configura un objeto en el que toda la creación se regocija y de cuya perfección se suspende.

Pero en el nivel fáctico el joven parece ser devoto de lisonjas y en ese nivel se inscribe el dístico final:

You to your beateous blessings add a curse,

Being fond on praise, which makes your praises worse.

Articula a los sonetos, en consecuencia, una representación bifronte del objeto amado, o si se prefiere, del objeto poético. Uno es el nivel propiamente poético en el que el joven es paradigma de belleza, de verdad, de virtud: nombrarlo es decir la perfección en su grado absoluto. Podría decirse que éste es el nivel simbólico o el de la realización lírica concreta en tanto ella deja de lado toda vicisitud o accidente. Otro es el nivel fáctico, en el que funcionan los datos que emergen de las conductas concretas, donde se sabe que el joven no es sino un ser de carne y hueso, lleno de atractivos físicos que contrastan abiertamente con defectos morales manifiestos, por ejemplo el gusto por la adulación. De más está decir que penetrar en los sonetos por esta última vertiente significará adentrarse en pormenores inacabables e improbables. El primer nivel interpela a la palabra en sí misma de acuerdo con un mundo de relaciones que ella propone y despliega, y toma al poema como cosa realizada en palabra y por la palabra. El segundo nivel ve al poema como expresión de una contingencia originante.

Siguiendo estas observaciones no hay ninguna dificultad en comprender las líneas conductoras del s. 85. La musa callada que mantiene el silencio (v.1) se incorpora al primer tipo de silencio explicado anteriormente: es el que nace de la imposibilidad de decir la perfección. Las otras son expresiones de las musas (nuevamente se plantea la relación de exclusividad entre quien celebra y quien es celebrado), y tienen claros atributos ornamentales: en primer lugar ya no son alabanzas, sino comentarios de la alabanza—lo que agranda la distancia cualitativa entre los celebradores y los alabados; además compil'd (v.3) tiene connotaciones próximas a devis'd como proceso indirecto y sofisticado. A eso se añade golden quill (v.3), precious phrase (v.4), polish'd form (v.8), refined pen (v.8). Ahora puede hablarse de flatus vocis, o como dice Hamlet, words, words, words.

Es claro que good actúa de modo diferente como epíteto de words y como epíteto de thoughts (v.5). Nuevamente hay intención irónica en la palabra spirit (v.7), mientras que la actitud acquiescente del poeta, formulada en términos de ingenua piedad religiosa, (a

pesar de que sabe que sus pensamientos superan las palabras ajenas), está dentro de la categoría de la humildad observada en el s. 80.

En cuanto al s. 86, algunos sostienen que en su totalidad debe ser leído de un modo sarcástico, de manera de entender lo contrario de lo que se afirma. Hunter, intentando probar la técnica dramática aplicada en los sonetos, dice que ^{en} estos poemas como el 86 y el 89 no estamos en presencia de una experiencia personal llevada a un plano de significación universal (como sería el caso de una oda de Shelley o de Keats) sino en presencia de la relación de un corazón humano con otros, y de esas tensiones surgiría el efecto dramático.

107

Interesa señalar la restauración de la metáfora náutica y el agigantamiento de la estatura del poeta rival que ahora ha reemplazado al plural netamente despectivo con el que abarcaba en los sonetos anteriores a los demás poetas. Aquí el silencio del poeta en primera persona impresiona como un anonadamiento causado por la plenificación que la figura amada ha producido en el verso del rival. Puede decirse que en este soneto hay una interrupción del planteamiento de exclusividad entre sujeto-objeto, y una cautelosa ponderación de las fuerzas poéticas del rival. Ese enmudecimiento intempestivo o canto abortado se resuelve por medio de palabras referidas a la muerte, o mejor, a la sepultura: inhearse (v.3), tomb (v.4), dead (v.8), silence (v.11). Merece destacarse tomb por el parecido fónico y la antinomia que lo relaciona con womb.

Las valoraciones de la aptitud del poeta rival están dadas por medio de enumeraciones asindéticas: proud full sail (v.1), all too precious (v.2), affable familiar (v.9), las cuales tal vez justifiquen esa interpretación irónica ferida al comienzo. Nótese a pesar de todo que subyace la oposición uno-los otros, o yo-los otros, porque aunque la figura del poeta rival se presenta en singular, se habla sin embargo de una asistencia nocturna a cargo de 'espíritus', quizá aludiendo a la Escuela de la Noche.

Como apéndice de la exaltación del nombre amado, aunque ya aparentemente fuera del ciclo del Poeta Rival, tomo en consideración el poema 95. Tomando ciertas direcciones del controvertido s. 94 podría decirse que el destinatario del s. 95 es una de las flores que ha encontrado la "ruin infección", en cuyo caso aparecería la figura del

destinatario como pestilenciada por la relación con otros agentes infectantes, pero siempre exteriores a él. Sin embargo los primeros versos del s. 95 más bien se ajon entrever un interior oprobioso que se vuelve amable gracias al exterior apuesto y las maneras del joven celebrado; en este caso se asiste a otro de los ejemplos de lo que he llamado lírica de la escisión, donde el ideal platónico parece contrariado por la más cruda y despiadada realidad, y la figura del joven queda reducida en el mejor de los casos a la de un hipócrita.

Fragrant rose (v.2) vale como emblema demitificado, porque en su interior (su esencia u olor) no hay correspondencia con la apariencia externa, pero mirada desde otro punto de vista esta rosa retiene su valor emblemático incontaminado, en tanto el cáncer o gusano que la corroee no es parte de ella misma. Metafóricamente todo desarrollo glosado es insuficiente por el modo de encadenar estrechamente la metáfora y lo metaforizado: nótese el v.3, cuya entonación exclamativa es apoyada por la sucesión de labiales:

Doth spot the beauty of thy budding name!

Evidentemente el soneto se articula sobre la base semántica del nombre, y en ese territorio se inscriben budding name (v.3), tongue that tells (v.5), lascivious comments (v.6), dispraise-praise (v.7), naming-name report (v.8) . A partir del v .8

Naming thy name blesses an ill report,
el equilibrio de la imagen cambia hacia rumbos aparentemente platónicos. El v. 8, que destaca al sustantivo volviéndolo objeto directo interno, indica el nivel más elevado del valor adjudicado al nombre, emparentado con el s. 84 Who is it that says most, cuya enunciación bendice o santifica todo lo informe y lo maligno. Esta aseveración correspondería entonces al plano poético por excelencia en cuanto el nombre aparece disipador del engaño y mostración del ser (s.96, v.8: To truths translated and for true things deem'd). El nombre tiene por sí solo valor glorificador a pesar del predicado que quiere anexársele (lascivious comments, v.6).

Pero en el nivel fáctico las instancias de la corruptibilidad no son extrañas al joven, como podría pensarse a partir del s. 67, v.1:

Ah wherefore with infection should he live!

sino enraizadas en el mismo joven, y en ese concepto se inscriben el tercer cuarteto y la admonición del pareado. Evocando la atmósfera evangélica del soneto 94 podría pensarse que la personalización de los vicios (v.10) tenga que ver con la explicación de que los espíritus inmundos hacen del hombre su morada (Mt. 12, 43-45). En ese sentido el exterior agraciado sería índice de la más peligrosa desproporción con el interior corrupto.

3. La tradición petrarquesca

Dentro de esta relación del poeta con los otros incluyo tres sonetos del grupo correspondiente a la dama morena. Entre ellos el s. 130 es una evidente demitificación de la retórica amorosa en boga. El soneto 130 ha inducido a algún estudioso a suponer que el poeta desdeña la belleza de su amada, o lisa y llanamente, la niega. No es así, sino que hay en el soneto una aserción de las cualidades de la amada sub specie temporis, y una negación del petrarquismo secular con todas las exageraciones que implicaba. 108

Dentro de la tradición isabelina hay un soneto que ilustra claramente esa modalidad de la retórica amorosa, el s.39 de Griffin, cuyo couplet es anticlimático. En el artículo "The Sonnet from Wyatt to Shakespeare" (160). E.T. Prince observa analogías y semejanzas entre el s. 130 de Shakespeare y los sonetos 3 y 4 de Astrophel and Stella. 115 Ambos, Sidney y Shakespeare, parodian las hipérboles y las desacreditan, pero Sidney reclamaría veladamente la superioridad de su capacidad poética, mientras que Shakespeare establecería que su amada resiste "comparación con quienquiera.

Shakespeare no incorpora la primera persona con función presuntamente laudatoria, sino que se conforma con transmitir de una manera muy sobria, casi coloquial, casi prosaica, la experiencia directa de sus sentidos:

I grant I never saw a goddess go, (v.11)

Nótese por ejemplo la desfenestración del emblema de la rosa, de indisputable hegemonía en los primeros ciento veintiséis sonetos:

I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks,
(vv.5-6)

Por otra parte la palabra false (v.14) no sólo destituye las comparaciones remanidas de las que se burla a lo largo del soneto, sino

que retrotrae al s. 127, cuando asentaba la ausencia de cosmética en la apostura de la dama morena. 110

Si las líneas del s. 130 pueden considerarse en cierto grado programáticas, es razonable pensar que el lenguaje aparecerá en los sonetos siguientes directo y parco en comparaciones, y más incisivo, ~~concentrado~~ y argumentativo. Una posible excepción la ofrece el s. 131. En él se advierten rasgos del cielo del joven amado por ejemplo la oposición I- some (vv.7 y 5); la dualidad entre un yo en presencia de los demás (v.7) y un yo que jura ante sí mismo (v.8); la permanencia del valor emblemático de la joya (v.4) que vendría a reemplazar a la rosa del grupo anterior; la clara separación entre los atributos físicos y espirituales (... beauties proudly make them cruel, v.2), la capacidad de concretizar lo abstracto (v. 11); en fin, un uso magistral de la ambigüedad en el pareado, pues al afirmar la negrura de las acciones califica a su vez de slander, o-sea cosa falsa o calumnia, lo que los demás afirman de la mujer.

Hay que advertir que parecen crearse nuevas relaciones semánticas entre my dear dotting heart (v.3), ahora indiscutiblemente sede de afectos, y judgment's place (v.12), que es una denominación que no parece corresponder a brain o a mind en los sonetos referidos al joven enaltecido. Astrana Marín traduce judgment como 'gusto', lo que en principio no parece incorrecto, pero debe recordarse que en el s. 127 el poeta ha explicado que lo cautivante de su amada reside en no componer artificialmente su aspecto, y en el s. 130 ha dismantelado la imaginería corriente en términos de belleza femenina; todo lo cual invita a no dejar completamente de lado el componente racional de la palabra judgment, como si fuera 'juicio' o 'criterio'.

En cuanto al s. 132, no es nada exuberante su petrarquismo, sino parco y sutil. Podría reducirse al segundo cuarteto, pero aún así el poeta dice grey cheeks (v.6), cuando uno acaso aguardaría el convencional rosy cheeks. Además de esto el segundo cuarteto no impresiona como una ampliación ornamental sino que ofrece una paridad tonal (los colores opacos) con los objetos principalmente descriptos: los ojos.

La relación entre ojos y corazón se marca en este soneto en términos de oposición como en otros sonetos de la serie anterior, pero naturalmente son no los órganos del poeta, es decir, del receptor, sino los de la amada, con lo cual se suscita una disociación de su personalidad, o duplicidad que caracteriza la conducta de la mujer en la serie. Esta disociación está marcada por una actitud de parte de los ojos que ha sido largamente comentada: la de la piedad (pity): en el caso del s. 1 se le decía al joven Pity the world (v.14), pero ahora la piedad se ejercería sobre el poeta, y esto tampoco se asegura: as pitying me (v.1).

Por otra parte está la actitud del corazón, que es de desdén (v.2; cfr. cruel, s. 131, v.2). Va de suyo que la súplica de piedad, formulada en términos estrictamente personales en el s. 132 implica un rango espiritual completamente distinto del s. 1, tanto más que la piedad que se solicita del joven es para perpetuar la belleza en el linaje humano, y la que se pide a la dama es una complacencia erótica, acaso prefigurada por los demolidores conceptos del s. 129. Se produce pues un desmoronamiento de palabras caras a la sensibilidad de los sonetos anteriores: no sólo la dimensión de pity ha restringido su rango, sino también grace (v.11), que no luce aquí como categoría de procedencia celestial sino a lo sumo como atractivo humano.

4. El poeta y la Fortuna

Observa K. Muir (op. cit. p. 57) que el s. 25 propone de un modo distinto la estructuración dentro del variado conjunto de sonetos. En efecto, la enunciación del caso personal o concreto se produce en el primer cuarteto, mientras que la elevación a un plano universal, tanto en el orden humano como en el cósmico, se da en los cuartetos siguientes.

El soneto tiene relaciones comprensibles con sus antecesores, los sonetos 14 y 15. El s. 14 proponía la obtención de un conocimiento a partir de las estrellas, entidades a través de las cuales el hombre percibe e interpreta signos de energías trascendentes. Se comprende que la valoración astrológica se presenta declinante frente a atributos humanos que implican una constancia superior a la de los astros (los ojos del joven).

En verdad los astros son desde el punto de vista de la tradición medieval signos alternativos de constancia e inconstancia. Lo primero se comprende si se los compara con la mutabilidad cósmica de las cosas "sublunares". Lo segundo parece desprenderse de su multiplicidad aparential de acuerdo con las horas del día.

El s. 15, en cambio, señalaba el aspecto de incambiabilidad estelar en tanto las estrellas "comentan en secreta influencia". En este contexto el s. 25 muestra a las estrellas en su doble aspecto. La atribución de astros a los hombres hace a aquéllos hasta cierto punto partícipes de las cualidades de éstos, y así en el primer verso se advierten señales de mutabilidad tanto en those como en stars:

Let those who are in favour with their stars, (v.1)

Por otra parte la dirección generalizante del soneto marcha paradójicamente desde el plural casual hasta la unidad emblemática o paradigmática, cifrada en painful warrior (v.9). Evidentemente la palabra stars entra forzosamente en relación semántica con fortune (v.3), aunque las relaciones mutuas están sutilmente dificultadas, como se veen la falta de paridad sintáctica entre la oración de los vv. 1 y 2 y la temporal de los vv. 3y 4.

Let those who are in favour with their stars,
Of public honour and proud titles boast,
Whilst I whom fortune of such triumph bars
Unlooked for joy in that I honour most;
(vv. 1-4)

Hasta qué punto stars son agentes de fortune no es cosa fácil de determinar, si bien la lectura atenta del cuarteto pareciera demostrar que en tanto la fortuna obstaculiza el triunfo (a saber, estar en relación propicia con las estrellas), a ella están subordinadas las estrellas. Tampoco es sencillo delimitar el alcance semántico de esta tyche, es decir, precisar si sus valores son convencionales u originales, y qué fuerza tienen en cada caso. Pero las disputas corrientes a propósito de la inserción o articulación de la fortuna (o si se prefiere, la influencia astral) y el libre albedrío, demuestran a las claras que la preocupación por este problema es cosa acuciante en los siglos del Renacimiento.

La investigación diacrónica del concepto fortuna llevaría a terrenos muy alejados, pero en Shakespeare el concepto no sugiere

simplemente una sumisión a las modas. Dejo de lado las circunstancias personales que puedan justificar las invectivas del poeta contra la fortuna, que analiza Hubler en el capítulo "The natural Fool of Nature" del libro citado.

Como primer texto iluminador tomo el s. 29 que habla de 'desgracia' frente a la fortuna y frente a los ojos de los hombres (v. 1). En este caso el segundo complemento, a pesar de estar coordinado copulativamente con el primero, debe ser entendido más bien como una especificación, al estilo de las parejas medievales flor y rosa, gema y perla, etc. En efecto, si la fortuna es una entidad rectora y omnímoda, la desgracia frente a los hombres no es sino una particularización del outcast state (s. 29, v. 2) ante la fortuna; un no estar in favour with my stars (s. 25, v. 1). Por otra parte es cierto que en el s. 111 Fortuna recibe el apóstito The guilty possessor of my harmful needs (v. 2), por medio del cual se destaca la noción de una sujeción absoluta de parte del hombre a su destino (cfr. s. 111, vv. 6-7).

El otro texto iluminador lo tomo de The Rape of Lucrece en la parte en que Lucrecia realiza tres invectivas posteriores a la violación: a la Noche, a la Oportunidad y al Tiempo, todos cómplices de Tarquino. Oportunidad es en este caso una precisión del concepto 'fortuna', algo así como su concreta realización temporal en el mundo de los hombres. La invectiva cubre los vv. 876-924 y en ella se pasa revista a todo el orden de lo creado con respecto a las desviaciones que suscita la Oportunidad, aunque con notoria insistencia en el campo de las actividades humanas. Si la relación que propongo entre Oportunidad y Fortuna es válida (no se encuentra en verdad explícita) entonces puede construirse un sistema muy precario y sucinto, porque en el v. 932, hablando de Mis-shapen Time, dice:

Why hath thy servant Opportunity...

Y poco más adelante, en el v. 967 llama al tiempo:

Thou ceaseless lackey to eternity...

De modo que de acuerdo con estas formulaciones podría decirse que en términos jerárquicos se escalonan eternidad, tiempo-fortuna (oportunidad)-desdencia, etc.

De todos modos, si postulo esta elemental sistematización es para subrayar el hecho de que se trata de un sistema dinámico y cambiante, y que esas subordinaciones están lejos de ser inmutables. El "método" lamentativo de Lucrecia es sustancialmente el mismo que en los sonetos: son sucesivos ciclos envolventes que Lucrecia impugna después de su desgracia: la Noche, la Oportunidad, el Tiempo; pero la percepción es mucho más lírica que lógica, lo cual produce inesperadas conexiones y referencias. En los sonetos este desorden superficial se ampliaría por la diversidad tonal y temática de la secuencia.

Precisamente la resistencia a toda sistematización se observa en la relación de los sonetos 14, 15 y 25, cuyo procedimiento exhortativo podría ser resumido en los siguientes términos: "He aquí lo que sucede en el plano universal: lo mío es distinto". Si en el s. 14 los ojos vienen a ser como una fuente de verdad y belleza más confiable que las estrellas; si en el s. 15 el poeta injerta lo que el tiempo arrebató, el s. 25 asienta en la aseveración del pareado la condición inmovible del yo poético ante la fugacidad cósmica y humana:

Then happy I that love and am beloved
Where I may not remove nor be removed.

Es que el pareado de este soneto evoca, incluso por las semejanzas fónicas, al conocido s. 116, que instala de una vez y para siempre la invulnerabilidad e inmutabilidad del amor verdadero (v. 9):

Love's not Time's fool

Según esta afirmación es lógico que también la naturaleza esté subordinada al tiempo, y que de esa manera sus ciclos, estaciones y mutaciones dependan de las reglas impuestas por él. En cambio, en el nivel particularizado del s. 25 y en el nivel universal del s. 116, parece que la fuerza del amor es capaz de resistir los embates del tiempo, con lo que ambas entidades resultan situadas por lo menos en un nivel de igualdad. El pareado del s. 25 es capital para este concepto, no sólo por lo que dice sino por la disposición de palabras de semejante raíz, a saber love-beloved, removed- (be) moved. Las formas con be-son enfáticas y al final de cada verso coinciden con el empleo de la voz pasiva. El v. 14, es

pecialmente, asienta la fijeza de una formulación que naturalmente se contrapone a las mutaciones que se enumeran en los cuartetos anteriores. A la inevitabilidad de la sujeción a stars-fortune-time se le puede oponer la inevitabilidad e inmutabilidad del amor. Lateralmente puede subrayarse la recurrencia del tema de la adulación que asume la forma particular del favoritismo de los príncipes.

Con este soneto se introduce otra variante en el tema de la devastación en cuanto apunta a señalar el cambio brusco de las cosas. Las metáforas de los sonetos anteriores hablaban más bien del ciclo estacional, que es gradual. El carácter que reúne estas manifestaciones de la gloria fugaz es el orgullo (proud titles, v.2; thèir pride, v.7). Todavía estas relaciones pueden profundizarse, pues en tanto el ritmo de la naturaleza está descrito en los primeros sonetos con una sensación primaria de justicia, o de legalidad suprema, en este soneto la arbitrariedad de lo humano reluce por su intemperancia y endeblez: at a frown (v.8). En el v. 12 se dice que caen en el olvido no sólo el guerrero derrotado sino también las hazañas que lo encumbraron. De todos modos hay sutiles diferencias en las ejemplificaciones que suponen el segundo cuarteto y el tercero, y el hecho de apuntar a painful warrior (v.9) en singular no es ajeno a esto. Los favoritos del príncipe entrañan para Shakespeare una imagen repulsiva ligada a la lisonja, mientras que el guerrero es una imagen positiva, y por tanto es más decepcionante la remoción del guerrero del libro del honor. Por último, la palabra 'honor' es articuladora de las distintas estrofas del soneto, como se ve en las sutiles diferencias de significado en los versos 2, 4 y 11:

Of public honour and proud titles boast, (v.2)

Unlooked for joy in what I honour most; (v.4)

Is from the book of honour razéd quite, (v.10)

CAPITULO XIV: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. EL SENTIMIENTO DEL TIEMPO

Sintéticamente puede decirse que dos son las captaciones líricas del tiempo, y que ambas son contradictorias. La predominante hace del tiempo factor de desgaste y destrucción. La segunda enfatiza el mejoramiento que se ha producido a lo largo de la historia hasta culminar en la belleza insuperable del joven amado. Los matices del tiempo cíclico y el tiempo lineal, la edad dorada y la de hierro, la metáfora del mar, etc., se estudian al considerar cada soneto por separado.

Contraponiendo el tiempo y la eternidad, el soneto 19, que corresponde al Tempus edax rerum de las Metamorfosis establece una conminación al tiempo de la cual está ausente todo eufemismo: no se habla por consiguiente de verano, ni de ojo del cielo, ni de dorada complexión, como por ejemplo en el s. 18.

A medida que se va espesando el sentimiento de la ruina, y que las urgencias del tiempo, no ya sobre el joven celebrado sino sobre el mismo poeta se van haciendo más intempestivas y apremiantes, también el lenguaje se va despojando de muchos virtuosismos para llegar al nombre de las cosas. Este proceso en vistas a una absoluta concreción se marca en los sonetos dedicados a la dama morena. Nuevamente el s. 19 está dentro de esa visión crítica de las posibilidades lingüísticas. Obsérvese el cambio de tonalidad de los epítetos que se le atribuyen al tiempo a medida que se llega al pareado, que es una neutralización de los efectos del mismo. Devouring (v.1), swift-footed (v.6), old (v.13).

El primer cuarteto es uno de los pocos ejemplos de bestiario en los sonetos, pero la enumeración se resiste a la gradación lógica del momento que la mención de la tierra (v.2) interrumpe la serie de animales que inaugura el v. 1. La enumeración no requiere explicaciones: el león es en la imaginaria, la alquimia, la heráldica, la figura de realeza omnímoda, lo que hace doblemente corrosiva la acción del tiempo.

En tanto la condición devoradora se aplica en el v.2 a la tierra y que ella devora su propia prole (brood) debe entenderse que la solución de la perduración por medio del linaje está definitivamente cancelada.

La decrepitud alcanza a desvalorizar un símbolo de antigua pro-
sapia y hondamente significativo en la lírica shakespeareana: el
ave fénix (v.4), que se consume en su propia sangre. La lectura
atenta permite inferir que hasta los símbolos de la perduración
vital de los primeros sonetos, entre ellos la sangre, se desmoro-
nan uno a uno frente a la acción que no suscita resignación ni ac-
quiescencia: la lírica de Shakespeare transmite un sentimiento de
edad paradisiaca o de estado angélico que se ha precipitado para
siempre. El tiempo no aparece ahora como inherente a la condición
del hombre sino como instancia agregada y por tanto inaceptable,
o causante de rebeldía o amargura:

... a significant development culminating in a genuine
revolution of conflicts springing from a deeply
experienced sense of the precariousness of human
values in a world where man's faults and Time's power
are inescapable facts. 111

Puesto que el ave mítica es aniquilada por el tiempo, dos son
las consecuencias que se sacan: por una parte, que la natura ha
sufrido con el hombre esa pérdida del estado paradisiaco, que ha-
ce que el tiempo devorador impere sobre ella y dictamine el curso
cambiante de sus procesos; por otra parte ese ritmo no se ve con
carácter neutro, es decir como un continuo morir y renacer, que
clausura en la misma proporción que abre, sino como itinerario emi-
nentemente destructor encaminado a una catástrofe total. Por eso
el curso del tiempo es calificado como "wrong sin más trámite (v.13).

Frente a esta dirección las últimas obras de Shakespeare, lla-
madas Romances, y el poema The Phoenix and the Turtle representa-
rían lo contrario, es decir, la porción ascendente en vistas a una
armonía imperecedera. Pero dentro de cada obra el ritmo de ascen-
so y descenso se produce en variaciones pequeñas. El sentido abso-
luto del perecimiento está presente en el v. 7:

To the wide world and all her fading sweets:

Pero el v. 8 introduce el contraste cuando incorpora la conjun-
ción adversativa y la primera persona que adelanta una restricción
a la acción del tiempo:

But I forbid thee one most heinous crime,

Las expresiones murderous shame (s. 9, v.14), murderous hate
(s. 10, v. 5) habían sido dirigidas a la conducta imprevista del

joven; pero ahora heinous crime es objeto del Tiempo, cuyas horas son antípoda de aquellas que dieron forma al joven en el s. 5. Por otra parte se enfrentan acérrimamente el poeta y el tiempo del momento que el agente que trazará líneas en el rostro amado (s. 2, v.2; s.3, v.12; s. 22, v.3) es la pluma, vale decir, aquello de que se vale el poeta para inmortalizarlo. La palabra line por tanto, se sensibiliza a partir de su múltiple tratamiento.

Las pirámides a que hace referencia el soneto 123 serían los obeliscos excavados en Roma y reconstruidos por el Papa Sixto V; aunque Fowler aduce este soneto como prueba de arquitectura trian-gular.

Si se procura rastrear un origen literario de este soneto es innegable que algunas expresiones, como la del v.3 son casi calcos del Eclesiastés:

To me are nothing novel, nothing strange

Otras relaciones con poemas de la serie están dadas por el tó-pico del monumento (s. 55 y s. 65), retomado ahora en la mención de las pirámides, y la aserción de la inmutabilidad del poeta, que en este caso no menciona al amor, aunque todo hace pensar que a eso se refiere el v. 14:

I will be true despite thy scythe and thee.

También hay una interesante alternancia de singular y plural, por ejemplo pyramids-I, y si la primera persona singular domina en el primer y tercer cuarteto, la primera del plural confiere al segundo un tono meditativo y paremiológico. Señala Williamson que "el tiempo ha sido derrotado porque la imperfección humana y la mortalidad han venido a ser cosa indiferente. Los efectos de la caída han sido vencidos por el verdadero amor". 112 Williamson sostiene que habría un amor que participa del amor divino por el género humano caído, y que conduce al misterio infinito del Dios-hombre. Ciertamente es que en ausencia de la palabra amor es difícil aventurar a quién se refiere la fidelidad (true v. 14): si al ser amado, a su poesía, o sí mismo (recordar en el s. 121, I am that I am). En cambio no es cuestionable el hecho de que se ha avanzado nuevamente en la dirección vertical que insufla al tiempo en la eternidad; ése sería el corolario de un verso como el 4 del s. 122,

de inspiración probablemente circunstancia: Beyond all date, even to eternity. El s. 123 es portanto un desarrollo de este verso, pues en la medida que el tiempo se ha hecho duración se ha cuantificado, y entonces han tendido a seriarase, o mejor, a repetirse: esos fenómenos, lo cual induce al poeta a desconfiar de todas las cosas nuevas, pues

we before have heard them told: (v.8)

Así la guadaña del tiempo (v.14) pierde toda sustantividad, pues lo segado no son sino las obras del mismo tiempo. La aceleración del tiempo (continual haste, v.12) no hace sino confundir las distintas reacciones de la duración, a cuyos registros el poeta descalifica como embusteros. En este soneto no hay una apreciación tanto sentimental cuanto metafísica del problema del tiempo: no se trata aquí de una afirmación apasionada de la perduración del amor o de la poesía a lo largo de futuras generaciones, sino de un sencillo estatuto de la radical subordinación del tiempo a la eternidad. En ella quedan absolutamente neutralizados todo newer (v.2) y todo former (v.4), todo presente y todo pasado, todo registro y todo monumento.

Estudio el s. 122, nacido posiblemente de la ocasión de la entrega de un libro o memorándum para observar la relación tiempo-eternidad, de modo que el segundo cuarteto viene a sugerir una suerte de "tercera vida" o "vida de la fama", para usar términos de la lírica de Jorge Manrique:

Or at the least, so long as brain and heart
Have faculty by nature to subsist,
Till each to razed oblivion yield his part
Of thee, thy record never can be missed:

(vv. 5-8)

En el soneto se asocian como facultades mantenedoras de la memoria el cerebro y el corazón; en el s. 108 habían aparecido imágenes semejantes alusivas a la relación entre el cerebro y los caracteres escritos. Si estos elementos se examinan a la luz del pareado, donde aparece una palabra poco usada, adjunct, se verá que el modo de recordación artificial está totalmente descalificado (cfr. idle rank, v.3; poor retention, v.9). Desde el punto de vista del lenguaje se observa la riqueza que suministra la lengua latina para suscitar la idea de permanencia o perdurabilidad: memory (v.2),

remain (v.3), date-eternity (v.4), subsist (v.6), record (v.7), retention (v.9), remember (v.13). Hasta cierto punto este léxico comprueba la aseveración de que el concepto más abstracto ha necesitado del latín para encontrar expresión adecuada, en tanto el s sajón aporta la vertiente más concreta de las cosas. Interesa com parar oblivion (v.7) con forgetfulness (v.14). El primero aparece como dimensión universal o cósmica, sujeta a un deterioro fatal; y por eso se menciona una facultad natural u otorgada por la naturaleza (v.6); en tanto forgetfulness es una categoría psíquica, indi vidual (cfr. in me, v.14), que por tanto puede ser resistida y com batida, como por otra parte queda explícito en el mismo v. 14. Todavía puede puntualizarse que la relación de dar (gift, v.1) y del recibir (receive, thee more, v. 12) tiene en este soneto una expresión, si no completa (aunque el devolver estaría implícito en la idea de rememoración, even to eternity) por lo menos conforme con la doctrina tradicional de las gracias.

Se llega de este modo al s. 126, una suerte de envoi que finaliza la serie consagrada al joven enaltecido, compuesto de seis pare - ados que dan un duodenario en lugar de un soneto. En el poema ha de verse el ritmo acrecentador y amenguador del tiempo que signa todas las cosas creadas, y ésa es la paradoja encerrada en el v. 3

Who hast by waning grown, and therein show'st,

Pero lo importante es observar la contraposición de tiempo y na turaleza. La segunda es presentada como una dueña soberana, y de este modo impera sobre el destrozo o el naufragio (wrack, v.5) que causa el tiempo. La idea básica repite aproximadamente lo dicho en el s. 68: "La Natura te conserva como arquetipo". De todas maneras y conforme con una ley constructiva que, como dice W. Knight, progresa en oleadas, por medio de avances y retrocesos, afirmaciones y negaciones, ampliaciones y restricciones, el poder de Natura no es absoluto, y así se recorta nuevamente su omnipotencia sobre el tiempo:

She may detain, but not still keep, her treasure (v.10)

Obsérvese, puesto que ambos verbos indiquen estatismo, la sutil combinación semántica de ambas raíces, incluso destacada por el ad verbo still.

Así el pareado es serio y profético, aunque no deja de sugerir cierta paz el término legal quietus.

Render es para W. Knight render up safe; pero para otros es surrender, y así la idea parece ser que la naturaleza al fin de cuentas se asocia con el tiempo en su ritmo destructivo, y que en consecuencia priva waning (v.3) sobre grown (v.3). Perdura por tanto una radical indefinición en cuanto a la primacía del tiempo sobre la naturaleza, pero el joven, que no se puede sustraer al primero, tiene también que presentarse a rendir cuentas frente a la segunda (v.12). Los últimos cuatro versos tienen un tono de severa admonición, más bien que de inocente juego poético.

La noción del tiempo está presentada cualitativa y cuantitativamente. La primera presentación está dada por la imagen del espejo (v.2) y por la llana enunciación time (v.8). A la formulación cualitativa puede oponerle la naturaleza su acción contraria que "desgracia" o contradice al tiempo, pero no anula para siempre sus efectos. A la formulación cuantitativa puede oponerle un verbo más absoluto, kill (v.7), que sugiere la siguiente interpretación: la naturaleza puede anular las pequeñas cuantificaciones del tiempo, pero el tiempo como tal quedará a lo sumo retrasado, nunca eliminado por su artificio (skill, v. 7)

Con el s. 55 se presenta el famoso non omnis moriar que ubica a Shakespeare dentro de la tradición horaciana. Es verdad que el pareado aparece como un apéndice exigido por la forma pero que no aporta nada nuevo al desarrollo de los cuartetos. Posiblemente desde el punto de vista lingüístico lo más importante sea la adjetivación: así gilded (v.1) a pesar de las correspondencias simbólicas del oro aparece como descalificador; powerful (v.2) alude a una vigencia absoluta que llega hasta la consumación de los siglos o Juicio Final. Sluttish (v.4) es fuertemente peyorativo y enuncia una cualidad del tiempo inesperada, ya que la corrupción que el tiempo trae aparejada rara vez se asocia con la disolución pecaminosa: se le confieren al tiempo atributos humanos de sorprendente contundencia, especialmente al aplicar sus efectos a las piedras de los monumentos.

Sluttish time se ve prolongado por wasteful war (v.5), continuando la línea de la devastación.

La serie de la devastación culmina en death y all-oblivious enmity (v.9). El tema del desgaste presentado en los primeros sonetos como instancia de exhortación a la fecundidad aparece ahora intensificado en sus dimensiones no sólo naturales sino perentoriamente humanas: por eso monumentos y estatuas, por eso príncipes y mármoles, Marte, guerra, enemistad, arquitectura y rima poderosa. Podría decirse que la destrucción a cargo de los hombres reúne en este soneto caracteres más funestos e implacables que la lenta tarea del tiempo dibujada en los primeros poemas. Se ahonda entonces la irreparable división entre el hombre y su principio, división que lo hace instrumento de aniquilación y objeto devorado al mismo tiempo. Curiosamente habla de posteridad "que gastará completamente a este mundo" (wear out, v.12). En ese espacio producido por la escisión entre el hombre y su principio se instala la tragedia shakespeariana. Pero la alabanza es categoría que queda en los ojos, y esto implica una alusión a la belleza externa del joven como, al hecho de que la posteridad leerá los poemas escritos por el poeta. En todo caso la apreciación de los ojos como receptores de la fama y depositarios de la alabanza es un rasgo que diferencia a Shakespeare de muchos poetas, que encarecen más bien la dimensión auditiva de la fama.

Algunos dicen que el tema de los siguientes sonetos, entre el s. 59 y el 66, es el tiempo. Esta afirmación no revela demasiado, pues con igual justicia podría predicarse este tema de la casi totalidad de la secuencia. En cambio es razonablemente correcto aseverar que el tiempo adquiere en estos sonetos caracteres más absolutos en el orden cósmico, y se nota una sensibilidad agudizada en la captación del ritmo infatigable del vaivén aniquilador y restaurador, con el acento puesto deliberadamente en la primera parte. Por ejemplo el s. 19 era una suerte de queja amarga contra el tiempo, domador del tigre y del león, sofocador del fénix, cavador de arrugas. Los sonetos 60, 64, 65 incorporan la imagen del ir y venir del mar, con lo que la reflexión gana en amplitud y colorea la experiencia con el tono de la cotidiano e inmediato.

Por eso es que a pesar de las imágenes como scythe (s.60, v.13),

cruel hand (s.60, v.14), cruel knife (s. 63, v.10), rage (s.64, v. 3), y otras, el tono imperante en este grupo de sonetos es el de serenidad frente al fenómeno cósmico.

Pero si ésa es la reacción frente al tiempo, muy otra es la reacción que emerge frente a los tiempos (cfr. lo dicho a propósito del s. 126), en los cuales el hombre tiene una responsabilidad o participación mucho más decisiva. A tal efecto interesa ponderar la contradictoria postura frente al pasado, que por momentos aparece como edad dorada, y por momentos algo totalmente subordinado al presente. El tono irritado del poeta estremece precisamente no cuando contempla la acción del tiempo en el cosmos (s. 60, s. 64, s.65) sino cuando medita la acción de los hombres (s. 68, s.67 y sobre todo s. 66).

El s. 59 se abre con resonancias vagas del Eclesiastés, y algunos estudiosos descubren detrás de los primeros versos especulaciones neoplatónicas adjudicadas especialmente a Ficino. Por otra parte la revolution del v. 12, como otros versos que descubren la mutación de la naturaleza, serían asimilaciones de las Metamorfosis ovidianas a través de la traducción de Golding. Llamo la atención sobre la formulación en plural con sentido despectivo, que aquí se intensifica en el juego aliterativo del v. 2:

Hath been before, how are our brains beguiled,

Además, conforme con las apreciaciones anteriores acerca del verdadero centro del conocimiento, los que aquí se engañan son los cerebros, los que se extendían por la invención (v.3); mientras que al corazón le corresponde una aprehensión exacta e inmediata.

Este soneto se explica claramente en el s. 106, que dice que todas las alabanzas del pasado prefiguraban el esplendor presente del joven.

En otro sentido, es difícil compulsar el alcance de composed:

To this composéd wonder of your frame (v.10)

Filosóficamente la idea de 'compuesto' parece falsa, pues lo bello debiera ser simple, pero no es raro hallar en el Renacimiento especulaciones acerca de una cierta imperfección de la belleza que es la que le da atractivo. Esto tiene que ver con la "conciliación

de los opuestos", que da pie al juego dialéctico de muchos neoplatónicos y conduce a llamativas paradojas. De todos modos composed no es en el soneto atributo de beauty sino de wonder. Además es posible conciliar el grupo de sustantivo y adjetivo (composed wonder) si se piensa que composition puede designar el 'equilibrio' o 'concierto' como ocurre en el s. 45, v. 9 al decir life's composition en referencia al equilibrio de los humores.

En cuanto al v. 7 (antique books), con cierta ligereza afirma Curtius que Shakespeare "ya no concibe la escritura ni el libro como un contenido vital". 113 Al contrario, por remitir su comparación a un pasado mítico en el que parecen mezclarse los arquetipos de la doctrina platónica, el libro tiene un prestigio más que retórico: hay un decir (say, v.9), y hay un redundante admiring praise en el v. 14, que confieren a la ponderación de los antiguos una magnitud seria. Pero por encima de estas disquisiciones interesa aquí señalar el abandono temporario de la lírica de la introspección psíquica para pasar a la exaltación de la belleza paradigmática, que sin embargo quedará pulverizada por los rigurosos términos que describen la acción del tiempo en el s. 60.

No es del caso examinar las fuentes de este soneto (el s.60), trabajo realizado magníficamente por Lever. La observación que hay que retener es que el tema ovidiano es un excelente apoyo para una reflexión que conviene perfectamente a la atmósfera de los sonetos. La imagen del primer verso

Like as the waves make towards the pebbled shore,
corresponde seguramente a Metamorfosis XV, vv. 185 y ss:

... sed ut unda impellitur unda
Urgeturque prior veniente urgetque priorem
Tempora sic fugiunt pariter, pariterque sequuntur;
Et nova sunt semper, nam quod fuit ante relictum est.
Fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur.

La imagen shakespeareana alojada en el soneto es mucho más concentrada que en el poema ovidiano. El último verbo de la cita (novantur) sugiere la idea de renovación incesante, mientras que la intuición lírica de Shakespeare parece aprehender el proceso solamente en su faz aniquiladora, como se aprecia en el v. 2:

So do our minutes hasten to their end,

La explicación del filósofo ovidiano se prolonga en consideraciones acerca del curso del sol y de las estaciones, que a su vez le sirven para vincular el tema de las edades del hombre:

... fuit illa dies, qua semina tantum
Spesque hominum primae materna habitavimus alvo
(vv. 216-217)

Ovidio capta la previsión maternal de la naturaleza: Artifices natura manus admovit, y detalla el nacimiento del niño, su primera debilidad y su progresivo fortalecimiento. En Shakespeare la idea parece alejarse en dirección a otros horizontes: no es el infans de Ovidio, sino Nativity (v.5), que confiere a la totalidad un sentido más general y por tanto más apremiante, porque se anulan las instancias intermedias para hacer que el nacimiento se arrastre hacia la madurez, bien que conserve la imagen de la luz que emplea Ovidio. La madurez se corona sarcásticamente en el soneto (v.6), mientras con mayor lógica el texto latino emplea los verbos de la destrucción transit, labitur, subruit, demolitur. 114 Ovidio prosigue inmediatamente con alusiones a Milón, Hércules y Helena, mientras que Shakespeare hace intervenir otra vez instancias cósmicas que redoblan la primera imagen de las olas, y así instalan otra vez el tiempo en el marco universal. Pero esto no se hace abandonando la modulación que el tema había tenido en el nivel humano, de modo que esta notable metáfora se enuncia en crooked eclipses y en la lid universal, continuando a contend (/ Lat. contendere), el cual halla su pareja anglosajona en fight (v.7). Los colores desgarrados que asume el tiempo en el s. 63 quizá hallen correspondencia en la exclamación ovidiana:

Tempus edax rerum, tuque invidiosa vetustas
Omnia destruitis, vitiaque centibus aevi
Paulatim lenta consumitis omnia, morte
(vv. 234-236)

En Shakespeare los ejemplos de los primeros cuartetos se resumen en el tercero que subsume "nuestros minutos" y las edades del hombre, presentados fugazmente en sus extremos, bajo la apelación del tiempo: el verbo gave (y el sustantivo gift) podrían corresponder a las excelencias que ostentan los héroes griegos citados por Ovidio. El verbo transfix tiene reminiscencias evangélicas, pues corresponde a la muerte por crucifixión. Así se produce una consonancia con

Nativity, que el poeta ha elegido en lugar de birth. La imagen de las paralelas es familiar; también la de la devoración, aunque sorprende el objeto preposicional the rarities of nature's truth.

El poema obtiene una arriesgada síntesis del tema general y de su aplicación al caso del joven, dado que rarities nunca podría referirse a los procesos citados en los dos primeros cuartetos, que son cosas cotidianas y fácilmente captables. Rarities por tanto se refiere (quizá no con toda la carga positiva que se percibe a primera vista), a las excelsencias del joven, en cuyo caso la naturaleza aparece subordinada al tiempo, y la "verdad de la naturaleza" queda reducida a apenas una brizna que cortará la guadaña implacable. Natura ancilla temporis sería una fórmula condensadora de este grupo de sonetos (del s. 60 en especial), en un proceso que desgasta, no sólo la belleza sino también la virtud del joven.

Times in hope (v.13), en el comentario de Seymour Smith no sólo son "tiempos futuros" sino "tiempos en que las cosas serán miradas diferentemente y que existen sólo en mi imaginación" (hope). El s. 18, también enderezado a la immortalización por medio de la poesía hacía un panegírico de la belleza del joven; el s. 60 hace una estremecedora anticipación de su aniquilamiento. 115

El tono paradójal y amable del s. 62 se corrige en el s. 63, que no ahorra imágenes funestas en la descripción de la decrepitud. Estas notas se logran por medio de una trabazón estrófica que conduce a los momentos más tensos de la dramaturgia, a saber, cuando la pausa versal no coincide con la estructura sintáctica y semántica, y el pensamiento se desliza creando una sensación de síncope:

When hours have drained his blood and filled his brow
With lines and wrinkles, when his youthful morn
Hath travelled on to age's steepy night,
And all those beauties whereof he's king
Are vanishing, or vanished out of sight, (vv.8-7)

También la puntuación fuerte del v. 7 hace que el v. 8 se destaque en función sintetizadora:

Stealing away the treasure of his spring:

El adverbio now en los versos 1 y 9 actúa de puente entre la gran subordinada temporal y la principal, e indica que hay una anticipación de la devastación que debe sufrir el amado. El planteo bimembre (crush'd- o'erworn, v.2; lines and wrinkles, v.3; vanish-

ing-vanished, v.7), tiene que ver con la lírica de la devastación, la cual se manifiesta en los sonetos atenta a la pluralidad de las acciones, mientras que la lírica glorificadora o exultante tiende a percibir la unidad y singularidad del amado. Ese sentido casi tautológico (line / Lat. línea ; wrinkle / A.S. wring) proporciona distintos sesgos de penetración que profundizan la captación de la experiencia, además de hacer intervenir elementos fónicos capitales. Obsérvese por ejemplo el matiz que separa Time's injurious hand (v.2) de age's cruel knife (v.10). El segundo es una especie de metonimia del primero, en tanto age aparece como especificación de Time, y de ahí la relación instrumental de knife respecto de hand. Pero a la vez la mención del cuchillo se anuda con el verbo cut del v. 11: hay un permanente juego de lo tangible y lo intangible que impide toda abstracción y aproxima la experiencia. Otro par que funciona según la oposición singular-plural es beauties (v. 6)- beauty (vv. 12 y 13): a la enunciación en plural corresponde la perentoria esfumación de la belleza, mientras que a la enunciación en singular pertenece la preservación y el resguardo. Como lines y wrinkles funciona el par crush (español 'crujir', de semejante raíz: 'triturar con los dientes') y overworn (/ A.S. werrian 'desgastar completamente'. El ritmo abstracción-concreción se ve bien en steepy night, lo que denota que en la metáfora la noche es vista con carácter espacial, pero además la metáfora se aviene al veloz deslizamiento de la "mañana juvenil" en el v.4. La duplicación de la forma vanish- (polípote) en distintas formas temporales comprime la experiencia de la devastación en lo inevitable del trasc curso presente (forma continuada) y en su irreversible cumplimiento (pasado perfecto). 116

El s. 64 retorna a la representación cíclica del libro XV de las Metamorfosis. Otra vez bajo la advocación de la mano cruel del tiempo se asoma la experiencia de la destrucción en el orden humano (primer cuarteto), la experiencia del flujo incesante de la naturaleza (segundo cuarteto) y la formulación de la experiencia en un nivel absoluto (tercer cuarteto). Todo el soneto está concebido a base de contraposiciones, prefigurando la desolación del s. 66.

Así rich-proud- outworn buried (v.2), lofty-down (v.3), eternal -mortal (v.4), increasing-lose (v.8). Nótese que age, que figuraba en el s. anterior como agente específico del tiempo, aparece ahora como objeto de la mano destructora.

El espectro temporal que cubría vanishing-vanished en el soneto anterior se recupera en la alternancia de pretérito y presente (ver v.1, v.3, v.5, v.9, v.11, v.13). A esa alternancia que modula la experiencia de la ruina le corresponde la percepción metonímica del espacio, que procede desde las torres de bronce y luego sigue con el océano. En el cuarteto de raigambre ovidiana la palabra kingdom no solamente anuda la experiencia cósmica con la humana sino que profundiza la amargura del v. 6 del s. 63, ... those beauties where of he's king. El pasaje de Ovidio dice:

Vidi ego, quoud fuerat quondam solidissima tellus
Esse fretum: vidi factas ex aequore terras;
(vv. 262-263)

Pero es la imagen de la fortuna la que preside estas mutaciones ovidianas, al menos en el contexto inmediato, mientras que es el ^{el} tiempo rector de toda mutación en el s. 64: la concentración del texto lírico se recapitula en las reduplicaciones del v. 8, en tanto que Ovidio prolonga la exposición del Filósofo con el delicioso detallismo de la valva, la llanura, el lago, etc.

En el tercer cuarteto state tiene dos sentidos diferentes:

When I have seen such interchange of state,
Or state it self confounded, to decay,

Esto no necesita explicación. En cambio no debo omitir una referencia al verbo confound, que aparece también en el s. 63, v.10: la confusión corresponde al estado de lo in-formal, que es el corolario de la ruina. En la palabra debe apreciarse antes que nada la claudicación de la forma, que es el carácter que una y otra vez se ha exaltado en el joven .

Por otra parte la enseñanza (taught, v. 11) que recibe el poeta proveniente de la ruina: la meditación del tiempo no conduce a ninguna ponderación de lo trascendente, y la mención de eternal como epíteto de brass (v.4) no tiene más valor que irónico o apenas traslaticio. Esta valoración inexorable del tiempo destructor se rubrica en el pareado, que cierra toda posibilidad de esperanza o de consuelo.

La posesión no es instancia de regocijo sino anticipación dolorosa de la muerte:

This thought is as a death which cannot choose
But weep to have, that which it fears to lose.

En el s. 65 se perciben las líneas constitutivas de los sonetos anteriores, no sólo por las imágenes sino también por el método de presentación: así el polisíndeton del v. 1 puede compararse con el tono exultante del s. 62, v. 1, también dado por un polisíndeton:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
(s. 65, v.1)

En general la acumulación que caracteriza todos estos sonetos se reproduce en el s. 65 al reunirse las instancias desplegadas en el s. anterior y en el s. 55. También las ideas de mortalidad (s.65, v. 2; s. 64, v. 4), de furia (s. 65, v.3; s. 64, v.4), etc., hacen a la trabazón del conjunto. Este proceso, que podría calificarse de marginamiento del tú en los sonetos que deploran la destrucción del tiempo, progresa en el s. 65, donde ya no se habla de his beauty, sino sólo de beauty, y la mención oblicua del amado aparece velada en el v. 14.

La flor aparece en el v. 4 con los atributos propios de la fugacidad, y obviamente no fulge con las iridiscencias celebradas en la rosa:

Whose action is no stronger than a flower? (v.4)

Como el soneto anterior, éste también recorre las vertientes cósmicas y humanas de la aniquilación del tiempo, y también una especificación plural del tiempo (battering days, v.6) es la encargada de la devastación, esta vez ejercida en forma metonímica y sinestésica en el v. 5: summer's honey breath en referencia a flower.

Explica M. Mahood que la preposición from del v.10 encierra una ambigüedad

Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?

Los sentidos son: "¿Dónde se podría ocultar la mejor joya que el tiempo ha sacado de su cofre?", y "¿Dónde podrá ser escondida esa joya del tiempo, de manera que él no vuelva a ponerla en su cofre, la tumba?" Esa ambigüedad se prolonga en el genitivo spoil (v. 12), pues inmediatamente sugiere 'ruina' o 'despojo', pero mediatamente 'botín de gran valor, que nadie puede destruir'.117

El tono inapelable del s. 66 ha promovido una relación de similitud con otras obras de Shakespeare. W. Knight lo relaciona con la modalidad imperante en el ánimo de Hamlet, por ejemplo en el pasaje del acto I, 2, vv. 132-135 (op. cit., pp. 110-111); P. Cruttwell recuerda la rigidez de Angelo en Measure for Measure como ejemplo de uno de los miembros que comprende la lista del s. 66 (op. cit. p.30). Williamson lo compara con el s. 146, el cual sería más terminante en la falta de esperanza de las cosas terrenas (op. cit. p. 233). Yvor Winters puntualiza la debilidad del pareado concebido en términos de una retórica sentimental que opaca la fuerza de los tres cuartetos, escritos en estilo plain (op. cit. p. 154).

Sustancialmente la observación de Winters es correcta, y es verdad que la pintura del hastío del poeta y su clamor por la muerte son demasiado robustos como para encontrar algún paliativo; pero naturalmente esto es materia opinable.

Los tres cuartetos se articulan según una anáfora y en cada verso se anudan los antagonistas. Quizá no sean simples motivos de rima los que lleven al poeta a culminar la serie con 'verdad' (v.11) y 'bien' (v.12). Estos dos son los pilares que sustentan su agónico edificio, pues la verdad de la belleza del joven es permanentemente amenazada por la fugacidad del tiempo. El bien no parece anidar en su conducta, como de un modo u otro lo plantea el soneto siguiente.

El s. 66 sería el ejemplo más patente de lo que he llamado lírica de la escisión, nombre con el que entiendo la falta de correspondencia entre el ser de las cosas y su concreta apreciación o manifestación: en el joven la apariencia hermosa recibe de vez en cuando la restricción de una conducta inconveniente; y en el s. 66 el ser honesto, virtuoso, perfecto, etc., de las cosas es negado por una consideración de lo torpe, lo culposo, lo desaforado.

Finalmente, la muerte, a la que se ha venido viendo como término inaplazable del proceso temporal y con colores sombríos, en este soneto donde predomina el taedium vitae es vista como liberadora de una corrupción mucho más proterva que la descomposición física.

La relatividad del concepto de realza puede servir de puente entre el s. 114 y el s. 115 (v. 6), que regresa a la temática del tiempo desgastante. Esa actividad se despliega en el orden de la

multiplicidad que el poeta refuerza por medio del numeral million'd (v.5); y si el soneto 19 invitaba al tiempo a producir alteraciones en el mundo animal y en el de las estaciones, éste describe sus des- trozos en términos mucho más cercanos a la erosión real de la belle- za del joven. La capacidad de combinar palabras del ámbito corpóreo e incorpóreo se nota en Creep in 'twixt vows (v.6), con su notoria connotación religiosa; después en el terreno de las jerarquías huma- nas, cuando cambia el decreto de los reyes (v.6); y en el v.7 se da nuevamente la noción de sacralidad en Tan sacred beauty. Si efecti- vamente beauty es el clímax de la enumeración - nótese que es el único ítem dado en singular- entonces éste es un buen ejemplo para mostrar el ritmo constructivo de las imágenes shakespearianas: la posición de sacred beauty no es el final de la enumeración, sino central; no es plural, sino singular; y la flanquean las aseveracio- nes referidas a un mundo jerárquico (vows-decrees), y otras referi- das por así decirlo al mundo pragmático e igualitario: intents y strong minds. Pero curiosamente dentro de la tópica del desgaste éste es un soneto que supone un progreso, porque es claro que la llama del amor ha crecido desde entonces a ahora, y ese crecimiento está marcado por la doble mención de grow en el v. 14:

To give full growth to that which still doth grow.

Así puede decirse que el s. 115 cumple un itinerario inédito en la secuencia, porque las imágenes de la devastación están en reali- dad apoyando el crecimiento, y aunque oblicuamente uno puede pensar que también esta ^a most full flame le llegará el turno de su ocaso, el poema no se endereza a superar su caída sino a exaltar su pleni- tud: estamos en los umbrales del soneto 116.

Los sonetos 67, 68 y 127 aportan un enriquecimiento de la idea del tiempo que puede recibir con cierta aproximación el nombre de edad áurea. Los dos primeros sugieren referencias al s. 94 por el tipo de vocabulario y por el empleo de la ambigüedad. Esa ambigüe- dad emerge tempranamente en el s. 67, v. 1:

Ah wherefore with infection should he live,

que tanto significa que el joven posee la corrupción en su ser, co- mo que el joven, no corrupto, debe convivir con la corrupción. 118 Desde el punto de vista temporal ha habido un cambio significativo,

pues si es verdad que en otros sonetos (anteriores y posteriores) el tiempo pasado parece casi inapreciable en comparación con el presente que goza de la contemplación del joven celebrado, en el s.67 hay una fugaz rememoración de la edad dorada que contrasta con la bancarrota que sufre en el presente la naturaleza.

Es notorio que la ~~valorización~~ de la naturaleza como madre y dispensadora de bienes y gracias ha sufrido en este soneto una importante corrección, y si esquemáticamente quisiera apoyarse esta inversión, la conclusión sería que la naturaleza extrae belleza del joven, y no que el joven debe su hermosura a la naturaleza. Desde este punto de vista hay un ensalzamiento de la belleza paradigmática que contrasta con las ficciones del tiempo presente. De todas maneras, no hay que perder de vista el doble sentido apuntado, puesto que el "agraciar la impiedad" (v.2) tanto puede aludir a la perversidad del mundo exterior como a la propia disposición interna, que marcaría el distanciamiento entre la apariencia bella y la conducta pecaminosa. No es fortuito que aparezcan en este soneto palabras de resonancia religiosa como impiety (v.2), sin (v.3), y en el s. 68, holy (v.9) . Notoriamente se contrasta una "pobre belleza" (v. 7) con la belleza auténtica del joven, corporizada otra vez en el carácter emblemático de la rosa (v.8), la cual se opone, como se ha señalado anteriormente, a la captación cuantitativa, roses of shadow en el mismo verso.

Seymour Smith parafrasea así el difícil tercer cuarteto:

Why should Nature, who depends for her credit solely upon the effect created by his beauty, though she boasts of so many beautiful people, be allowed to continue to use him as a prototype, since she no longer has anything natural left -not even blood to make real roses in peoples' cheeks?

Lejanamente repercuten los contenidos simbólicos de los primeros sonetos en que la naturaleza aparecía ^{como} instancia insoslayable de la fecundidad. Es palmario que en este soneto la naturaleza se ha desvirtuado en su propia esencia: ya no es más generadora de belleza, en tanto caducan sus medios para sonrosar mejillas, y por eso acude al "depósito" del joven celebrado. Podría llamársela, extremando las paradojas, Natura in-naturans.

El s. 68 se anuda al anterior con facilidad gracias a la similitud temática que se marca con el adverbio thus . Persiste, como era

de esperar, la valoración de la edad áurea en la que no cabían afeites ni pelucas, y cuya fugaz persistencia se registra actualmente en las flores (v.2), y naturalmente en el joven. El carácter emblemático de la intuición se advierte en la elección de símbolos: cheek (s. 67, v.5, s. 68, v.1), living (epíteto de hue, s. 67, v.6 y de brow (s.68, v.4), flowers (rose) (s. 67, v.8; s. 68, v.2), false (painting) (s. 67, v.5)-false (Art) (s. 68, v.14); store (s. 67, v.13; s. 68, v.14); steal (s. 67, v.6)-rob (s. 68, v.12); dead (s. 67, v.6)- dead (fleece) (s. 68, v.8). Las tonalidades sombrías son en este soneto más marcadas que en el anterior en tanto se habla de despojamiento de los muertos, mientras que holy antique hours, como aquéllas del s. 5, indican la recuperación de un tiempo primigenio, de intimidad sacralizada (lo que algún estudioso llama pre-lapsarian state), cuando conciben sin embuste los atributos externos con los internos porque la natura y el hombre viven en perfecta comunión con la Deidad. La recordación, pues, de un tiempo pasado, puro y sincero, tendrá que ver con la experiencia de un estado edénico definitivamente perdido. 119

Esta consideración de un tiempo más honesto que el nuestro es el posible puente entre estos sonetos y el s. 127, el primero de la serie de la dama morena, basado en la bivalencia de la palabra fair. Observa Seymour Smith que la descripción inicial de la dama morena pinta a una mujer cuyo atractivo no reside en la apariencia sino en su resistencia a modificarla. Por de pronto existe una comparación entre old age (v.1) y now (v.3), y esa contemporaneidad está signada con caracteres heredados de un vocabulario religioso que recuerdan vagamente el famoso soneto de la decepción, el s. 66. Aparece una conjunción de nombre y sacra morada en el v.7,

~~S~~weet beauty hath no name nor holy bower

con respecto a la belleza, ahora víctima de la desgracia. También se menciona el nombre de la belleza en el v. 2:

Or if it were it bore not beauty's name.

Esto indica la persistencia de ciertas líneas de pensamiento que entrañan definitivamente una valoración de la palabra poética, en tanto lo característico de esta edad oscura sería llamar bello a lo que no lo es, vale decir una falta de correspondencia entre la

realidad y su designación, o si se prefiere, un radical nominalismo. Así la tríada que articula el soneto es beauty's name (v.5)-Art's false borrow'd face (v.6). El deterioro del tiempo no sólo se produce en la medida que el poder de la naturaleza es corrompido por la falsedad del arte, sino porque los nombres han sido profanados. Ciertamente es que detrás del adjetivo black tienen que leerse todos los usos que esa palabra tiene en el lenguaje moderno, tanto físico como figurado. Como señala adecuadamente Williamson, la dama morena ha revertido la tradición, pues "negro" es hermoso por ser verdadero, y "rubio" es feo porque es falso o postizo. (op. cit. p. 242). Esa es naturalmente la fundamentación del tercer cuarteto (advértase la comparación con el cuervo, posiblemente anticipatoria de las comparaciones demitificadas del s. 130). En este cuarteto se reitera la noción de defraudación o engaño (slander) y de falsedad. 120

Para profundizar la idea de la edad dorada conviene regresar al ciclo del joven celebrado. El pareado del soneto 105 indica claramente que la trilogía paradigmática se ha realizado por primera vez:

Fair, kind, and true, have often lived alone.
Which three till now, never kept seat in one.

Esta noción se declara en el s. 106, pero contrariando la imagen de una Golden Age que se perfilaba en el s. 77. En el s. 106 el tiempo aparece como preparador de un kairós que corresponde al momento de la vida del joven. Esa plenitud vuelve a tener dos vertientes: por una parte de asombro (wonder, v.11); por otra parte, la humillación de todo lenguaje, declarado en el verso final:

Have eyes to wonder, but lack tongues to praise

El tiempo preparador ha de aparecer necesariamente caído (wasted v.1) porque ha transcurrido en pos de este tiempo glorioso que presencia al joven: esta plenificación tiene raíces literarias concretas que por supuesto pueden retrotraerse a la Bucólica IV. 121

En el soneto tienen relación también dos dimensiones que estaban en el s. 105: el canto y la alabanza (sing / singen; praise / Lat. pretiare), que indicarían como dos cuerdas que producen sus notas armónicas, aunque lógicamente no idénticas. La contraposición uni-

dad-multiplicidades evidente en los vv. 2 y 4, pero la relativización del tiempo pasado se pone de manifiesto en old rime (v.3) con un cierto matiz despectivo. En el s. 100 decía que el joven daba a la musa skill and argument (v.8) y es natural que los antiguos sólo pudieran prefigurar la belleza del presente, porque carecían de suficiente skill (v. 12) para cantarlo.

Por último considero brevemente el s. 77, nacido aparentemente de la ocasión del envío de un libro o diario. La reflexión del soneto se expande en dos direcciones: el espacio (glass, v.1) y el tiempo (dial, v.2), que se recuperan correlativamente en el segundo cuarteto. Lo que no puede contener la memoria (v.9) es denominado Those children nursed (v.11) de acuerdo con una facultad de aprehensión suficientemente ejemplificada.

Pero el interés reside básicamente en el segundo cuarteto, donde la imaginación capta arrugas= fosas abiertas o tumbas (la expresión mouthed-graves es un prodigio de síntesis), y sombra de la aguja = marcha sigilosa hacia la eternidad. Por cierto que mouthed-graves reproduce toda la semántica de la devoración, y thievish progress retoma la semántica del robo o de la sustracción, que no es sino una modulación de la primera. 122

The wrinkles which thy glass will truly show,
Of mouthéd graves will give thee memory,
Thou by thy dial's shady stealth mayst know,
Time's thievish progress to eternity.

CAPITULO XV: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LIRICA DE LA DESINTEGRACION

Con la serie de sonetos que inaugura el s. 138 se produce una dirección lírica que puede llamarse lírica de la desintegración, en la medida que los valores reconocidos, como la palabra honorable, el juramento, la capacidad de la visión, el juicio, se ven atacados y corrompidos por un sentimiento raigal de desconfianza o de náusea. En este sentido es capital el s. 138 que tras ironizar de un modo galante deja entrever la más despiadada descalificación del decir, o sea del valor largamente ponderado para cantarle al joven amado. Exceptuoen esta serie el s. 143 que acuña una metáfora doméstica, y el s. 145, irregular desde el punto de vista métrico.

La frecuencia de aparición de la palabra false en los sonetos de la dama morena es notoria. El s. 138, que apareció en The Passionate Pilgrim se adelanta como una auténtica ironía del conocimiento, en la que cada parte no sólo miente sino que simula creer las mentiras del otro. De este modo el soneto comenta y amplía el v. 12 del soneto precedente: To put fair truth upon so foul a face. 123 La mentira no se queda en el nivel de la aseveración o de la lisonja (v.14) sino que llega a desvirtuar al mismo juramento. Faults, en el verso final, como nota M. Mahood, no son solamente las infidelidades de cadauno sino la decepción que cada uno siente por el otro. (op. cit. p. 150). El soneto, por encima de las vicisitudes personales, representa un derrumbamiento de la palabra en toda su magnitud: la del juramento (swear, v.1), la de la fe o credibilidad (believe, v.2), credit, v.7), la del pensamiento (rubricada por el encadenamiento del v. 5), la de la declaración o expresión:

But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?

(vv.9-10)

El concepto de mundo, conforme con la teología cristiana, es fuente de tentación y de pecado (sonetos 137, v.10; 138, v.4). La verdad está cercenada y oscurecida; el amor, reducido a los atributos sensuales y ansioso, no de fe, sino de apariencia de verdad (seeming trust, v. 11); la palabra, excesivamente poderada en algunos sonetos de la serie del joven enaltecido, está reducida al carácter de embuste desde el instante de su concepción (think-believe hasta el de su enunciación más sublime (swear).

En un tono más sublime el s. 139 reproduce la dualidad ojo-corazón, aunque con voluntad manifiesta de parte del poeta de permanecer en el error:

Let me excuse thee, ah my love well knows,
Her pretty looks have been mine enemies,
And therefore form my face she turns my foes,
That they elsewhere might dart their injuries:
(vv. 9-12)

La palabra caída asume la función de herir, acaso un peldaño más bajo que el alcanzado en el soneto anterior (cfr. s. 139, v.3: thy tongue, s. 138, v.7: false-speaking tongue). Desde el punto de vista lingüístico se observan parejas del tipo descripto anteriormente: power (v.4)- might (v.7); art (v.4)-cunning (v.7); sight (v.5)-looks (v.10); enemies (v.10)-foes (v.11); wound (v.3)-injuries (v.12); slay (vv. 4 y 13)- kill (v. 14) . El adverbio elsewhere (vv.5 y 12) apunta al mismo horizonte semántico que world en sonetos anteriores, esto es a la esencial dispersión que caracteriza la conducta de la mujer, y que el poeta acepta.

Los hilos de conexión que recorren este grupo de sonetos persisten sutilmente con diversas modulaciones: en el s. 140 las palabras (v.3) adquieren función difamatoria, otro peldaño de la escala descendente. En realidad ni siquiera puede hablarse de difamación, pues en última instancia existen suficientes elementos de juicio para asegurar que las palabras no enuncian cualidades que la dama morosa no posea. La mención de tongue en los últimos tres sonetos apunta precisamente a adelantar una función desarraigada de la palabra, palabra en función polémica y disolvente, mucho más que en función glorificadora o unificante. El empleo de compuestos se advierte en tongue-tied patience (v.2) y en pity-wanting pain (v.4), que marca la materialización o menoscabo semántico de pity respecto de otros contextos shakespearianos.

Puede además destacarse el espacio patológico en que se mueve la comparación del segundo cuarteto, que implica una falta de correspondencia entre lo que se dice y la realidad:

Tell me thou lov'st elsewhere; but in my sight,
Dear heart forbear to glance thine eye aside,
What need'st thou wound with cunning when thy might
Is more than my o'erexpressed defence can bide?
(vv. 5-8)

Adviértase cómo la semántica de la palabra falseada se va disponiendo en el soneto: express (v.3), teach, (v.5), tell (v.6), know (v.8), speak ill(v.10), believe (v.12), belied (v.13). En el s. 138 la falsedad de los pensamientos traía aparejada la esencial falacia de las palabras; en el s. 140 ocurre a la inversa: las palabras falaces (por ejemplo en la comparación con los médicos y enfermos) acarrea un conocimiento desajustado y nocivo. Obsérvese también la degradación del concepto de enseñanza (teach, v.5) y el menoscabo de wit, toda vez que lo que aconseja el poeta no es sino la persistencia en la falsía. Por otra parte se prolonga el sentido esencialmente falsario del mundo que da crédito a las bocas calumniadoras con locos oídos. También la dimensión de la locura conmueve al mundo resquebrajado en el que se apoya ahora el poeta. Puede agregarse que thy proud heart go wide (v.14), además de un sentido contrapuesto al de ojos straight, posee una literalidad que asocia la expresión con la lírica diversificadora implícita en 'mundo'; (cfr. wide world's..., s. 137, v.10; large and spacious, s.135, v.5 great receipt, s.136, v.7).

Dentro de este destronamiento del lenguaje también cabe señalar el expletivo In faith del s. 141, v. 1 cuyo alcance está limitado por el velo de la falacia turbadora de todas estas relaciones. Aquí se advierte nítidamente que la disociación es mucho más patrimonio del poeta que de la dama, en la que percibe "mil errores" (v. 2). El ordenamiento de los sentidos, una vez planteada la antítesis de ojo-corazón, no tiene nada de extraño: primero los sentidos superiores, vista y oído; y luego los inferiores, tacto, gusto y olfato. Pero el planteo tiene algo del s. 130 en el sentido de que pese a ciertas condiciones adversas la inclinación hacia la mujer continúa siendo vehemente. En la semántica degradada de tongues de los sonetos anteriores se incorpora ahora ears (v.5). El corazón, que también ha sufrido esta degradación (cfr. foolish, v.10, doting, s. 131, v.3; s.140, v.4), es señalado como esencialmente inepto para elegir (cfr. s. 137, v.7), y su condición servil se marca doblemente en las palabras slave y vassal (v.12).

De parte de los ojos también ha habido una intensificación que se va acentuando en los rasgos sombríos de esta serie de sonetos:

el verbo usado en el v.2 es despise (/ Fr.-Lat. despicere), que hace un juego fónico y semántico con despite (v.3). Por otra parte sin-pain (v.14) prosiguen la línea del vocabulario religioso que culmina posiblemente en el s. 146.

No son disímiles los lineamientos del s. 142 con respecto a los precedentes: hay siempre una insistencia en la idea de pecado (vv.1-2) y una desjerarquización de cosas sancionadas por un ritual elevado, como por ejemplo la metáfora de los vv. 5-7, en la cual el rojo de los labios de la mujer participa del color escarlata de los sellos reales:

Or if it do, not from those lips of thine,
That have profaned their scarlet ornaments,
And sealed false bonds of love as oft as mine,

En la palabra lips, además del significado normal, pervive el significado que se asocia con la emisión de palabras, lo cual establece un nexo semántico con tongue enunciada en sonetos anteriores.

El lenguaje está transmitiendo nuevas posibilidades de la doctrina de las Gracias, caracterizada por la contaminación de toda entrega y la reversión del significado sagrado de las acciones. Como contraste aparente de esta situación caída surge el tercer cuarteto que formula una exhortación a la piedad o a la lástima:

Be it lawful I love thee as thou lov'st those,
Whom thine eyes woo as mine importune thee,
Root pity in thy heart that when it grows,
Thy pity may deserve to pitied be.

La imagen del árbol implícita en root y en grows (v.11) no oculta una dimensión ortodoxa de la donación: es una suerte de "da para que puedas recibir". Hay a propósito de esto una categoría que es la del merecer (deserve; cfr. merits, v.4), mientras que a la donación se opone hide (v.13) y a la devolución, denied (v.14). Pero va de suyo que esta entrega cuya sustitución se conjetura, está viciada desde el mismo comienzo, pues el poeta está induciendo a la dama para que acabe con la actitud desdeñosa y corresponda a sus amores. Es una entrega basada en el despojamiento, como dice el v.8, y contraría la esencia indeclinable del amor, que es una relación exclusiva. En cambio aquí es multilateral (others, v.8, these, v.9). No se modifica en consecuencia el concepto empobre-

cido de piedad que asomaba en sonetos anteriores. El grupo dear virtue (v.1) no puede tener, como pity, otro sentido que no sea el irónico.

El soneto 144, que también aparece en The Passionate Pilgrim (1599) presenta la oposición entre los dos ángeles. Es posible que una aproximación por el lado de la angelología sea por lo menos tan útil como la freudiana que propone Hubler, y que en algún sentido acepta W. Knight.¹²⁴ De todos modos es rigurosamente exacta la prevención de Williamson: el poeta no se refiere a dos personas, sino a dos amores, y la distinción sexual (vv.3-4) llega al cabo de la presentación y no al comienzo de ella: el hombre right fair y la mujer coloured ill no son necesariamente personas sino, en la expresión de Williamson "morality or allegory figures" las cuales representan por un lado el Amor descrito en el s. 116, y por otro la Lujuria predicada en el s. 129 (op. cit. p. 246).

Debe recordarse que la angelología de Dionisio el Areopagita no sufrió alteraciones en la tradición medieval ni en el Renacimiento, sino en todo caso una simplificación de las categorías. El ángel es visto de acuerdo con la ortodoxia, como intermediario entre Dios y el hombre. En el magnífico himno a la música y al amor que entona Lorenzo en The Merchant of Venice se propone la creencia habitual respecto de los ángeles:

There's not the smallest orb which thou behold'st
But in this motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins,
(Acto V, 1, vv.60-62)

Pero en el soneto 144 la figura del ángel aparece a modo de oposición en el tercer verso, después que se ha hablado de amores (v.2) y de espíritus (v.3). Es notorio que la dualidad, de características maniqueas en este soneto, representa un principio de desplazamiento o de ruptura raigal.

No son transparentes las ecuaciones del tipo hombre-consuelo; mujer-deseesperación, u otras, ya que en el v.2 el verbo suggest, que en otros contextos se entiende como tempt (cfr. Ricardo II, III, 4, v.75), no se aviene demasiado con comfort:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,

La figura de los ángeles está naturalmente apocada o disminuída, no sólo la del "ángel peor", que podría entenderse teológica -

mente como el Ángel Caído o Malo, sino también la del ángel bueno sujeto a la tentación (v. 6) y aún a la corrupción (v.7). La dualidad representa un momento culminante de la ruptura, otra modulación de la atmósfera que conduce al s. 146, y el menoscabo de la figura del ángel condice con la orientación desacralizadora del lenguaje en los últimos sonetos. La conducta del ángel malo, igual que en los sonetos vistos, está caracterizada por el orgullo, y aún el orgullo perverso (pride, cfr. s. 131, v.2; s.132, v.14; s.137, v.12). La conducta del ángel bueno sólo con gran reticencia puede ser calificada como santa (v.7). Es notable que predominan todos los indicadores de perversidad, como worse-ill (v.4), hell-evil (v.5), tempteth (v.6), corrupt-devil (v.7), foul (v.8) fiend (v.9), hell (v.12), bad (v.14). El maniqueísmo se resuelve claramente en la dirección del mal (v.13: both to each friend), y la duda esencial que muestra el v. 13, totalmente de acuerdo con la sustancia mentirosa que ha predominado en los últimos sonetos, indica una permanencia insoluble en la condición caída, y una inexorabilidad semejante en cuanto a la imposibilidad de acceder a la verdad. De este modo, más allá del doble sentido procax que gobierna el soneto, particularmente en el tercer cuarteto, la destitución de las figuras angélicas asienta la realidad de un mundo que responde a las características absolutas que adelantaba el preado del s. 121: 125.

Unless this general evil they maintain,
All men are bad and in their badness reign.

Con certeza el tono superficial del s.145 se confronta recíprocamente con la densidad del soneto 146, uno de los más debatidos y comentados, como puede apreciarse en la New Variorum Edition. Caroline Spurgeon atribuye a este texto la exclusividad en cuanto a la manifestación del pensamiento del poeta respecto de la muerte, y aun destaca una nota de esperanza y triunfo que estaría ausente en los poemas relacionados con la dama morena. 126 E. Hubler comenta algunas de las opiniones emitidas durante una conversación de críticos, recogida en The American Scholar (Vol.12, 1943, "Critical Principles and a Sonnet", pp. 52-62)". No es el caso trasmi

tírlas detalladamente, pero remito al libro de Hubler para tener ocasión de enfrentarse con manifiestos disparates, tales como el hallazgo de referencias políticas en rebel powers (v.2), canibalísticas en shall worms... (v.7) y otras. (Op. cit. pp.60 y ss.) Fort considera que de ningún modo podría tratarse de una carta enviada a la dama (op. cit. p. 15), opinión que no nos preocupa, y Seymour Smith asegura que no hace falta adjudicar el soneto a ningún pensamiento específicamente cristiano.

El poema pertenece a la temática del contemptus mundi, y son bastante nítidas las palabras de San Pablo con relación al pareado:

Quando esto corruptible ha de vestirse de incorruptibilidad, y esto mortal de inmortalidad, entonces se cumplirá lo que está escrito: "La muerte ha sido absorbida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está, muerte, tu aguijón?" (I Cor. 15, 54-55)

Desde este punto de vista es atendible la apreciación de William son:

[...] whereas the situation in sonnet LXVI is mitigated by the Poet's love for the young Man, in CXLVI the despair of earthly things is total. (op. cit. p.233)

No obstante, la palabra despair debe ser referida únicamente a tales cosas terrenas, porque el pensamiento puesto en la ultratumba es esperanzado en un nivel al cual no llega ninguno de los sonetos de la serie. Para esto puede verse el pareado:

So shall thou feed on death, that feeds on men,
And death once dead, there's no more dying then.

El soneto no aparece completamente desgajado de sus antecesores, y sinful earth (v.1) es uno de los puentes lingüísticos con los anteriores. No lo es en cambio el tono meditativo que hace del poeta (o de su alma) el interlocutor propiamente dicho del poema. En la medida que el soneto reflexiona acerca de una re-ligazón del alma con la Deidad, es religioso. Por una parte es sin embargo cierto que no se menciona a Dios, y por otra, determinar si la meditación es específicamente cristiana es cosa más difícil. La designación del alma como centro (v.1) recupera una temática largamente abandonada que representaba la asunción de una dirección vertical, única y verdadera en términos absolutos, e implica la re-unión con un principio absoluto, o divino. Todo lo demás es periférico, múltiple y por ende engañoso. La palabra "centro" posee sin embargo significación dual, porque el atributo limita el significado en el orden

de la 'tierra pecadora'. El alma es centro, y eso justifica su aspiración vertical hacia la Divinidad, pero es centro de una tierra pecadora, y en ese sentido resulta claro que el centro no puede soslayar la sustancia corrupta que lo envuelve.

Hay también una recuperación de la temática de la deglución (vv.3; 12-14), largamente empleada en los primeros sonetos, y ocasionalmente en aquéllos referidos al atosigamiento, al manjar infrecuente, y a la enfermedad anticipada. En esta imagen se incorporan claramente los gusanos (v.7) que tanto han dado que hablar a los estudiosos citados por Hubler. Hay una nueva instancia de la lírica de la escisión, o del ser y el parecer, como se ve en la oposición de within (v.3) y outward (v.4), este adverbio reforzado por un verbo de "exterioridad", como es painting. También reside esta oposición, aunque no de manera abierta, en centre-earth (v.1), en fading mansion (v.6)-worms(v.7), y otra vez claramente en within-without (v.12). 127

Hay también una recurrencia del ciclo ganancia-pérdida, como en el s. 64 comentado en el capítulo anterior, sólo que aquí se insiste en la ganancia que corresponde al alma (live upon, v.9, aggravate thy store, v.11, buy, v.11, be fed, v.12), y la pérdida que corresponde al cuerpo (eat up, body's end, v.8, servant's loss, v.9, pine, v.10). Hay en fin la lírica del desgaste, llevada hasta sus últimas consecuencias en lo que se refiere a la destrucción, pero neutralizada y vencida por el definitivo imperio de terms divine sobre la muerte: muerta ella ya no habrá más morir.

Si en los sonetos precedentes se veía un tipo de envilecimiento de la sacralidad de las palabras, el s. 146 representa respecto del s. 129 un espacio mayor de meditación, toda vez que aquél se dirige contra la lujuria de modo que las acumulaciones ocasionan una sensación de turbulencia y vorágine ciertamente acordes con el tono del poema; mientras que el s. 146 se sitúa en un espacio más abarcante, el de la salvación del alma, y discurre desde la exclamación lamentativa del comienzo, dramatizada por las interrogaciones retóricas, hasta la exhortación del tercer cuarteto y la apodíctica conclusión del couplet. Comenta San Agustín

a propósito del Evangelio de San Juan:

Superior enim anima quam corpus, et superior quam animam,
Deus. Praestat aliquid inferiori, praestatur illi a supe-
riore. Serviat Domine suo, ne conculcetur a servo suo.

(23, 5)

Los dos amores, el mundano y el divino, se hallan presentes en el soneto de Sidney llamado comúnmente Splendidis Longum Valedico Nugis. 128

El ámbito del soneto de Sidney es más restringido que el de Shakespeare, porque uno se dirige al alma y otro al amor; la repetición Leave me ô Love en el soneto de Sidney hace del amor algo exterior a él. Mientras que el v.12 del soneto de Shakespeare se dirige al alma, pues el cuerpo es ocasión de extravío, el v. 2 de Sidney se dirige tan sólo a la mente: And thou my mind... Uno y otro soneto acogen el vocabulario religioso; el soneto de Shakespeare culmina en una meditación; el de Sidney, en una plegaria.

Haciéndose cargo de una robusta diferencia generacional donde pesa enormemente la tradición puritana, también puede establecerse parangón entre el soneto 146 de Shakespeare y el s. 10 de los Holy Sonnets de John Donne. 129 Predomina igualmente en el soneto de Donne el tono de meditación, pero en Shakespeare la exclamación del v. 1 informa al soneto de una manera tal que jamás se pierde de vista la primera persona. Sidney lleva el planteo a una generalidad (cfr. we v.8), y Donne nombra muy fugazmente a la primera persona (kill me, v.4): impresiona el soneto de Donne como más intelectualizado toda vez que se dedica a ironizar sobre el poder de la muerte, que está limitada al destino, a los reyes, a los hombres desesperados (v.9). La derrota de la muerte en el soneto de Shakespeare es resultado de un alma que ha comprado "términos divinos". En el soneto de Sidney hay un verdadero contemptus mundi pero no se menciona a la muerte derrotada. En el de Donne no hay siquiera contemptus mundi, y como supremo fortalecimiento de la paradoja, se expresa pena por la muerte (Die not, poor earth..., v.4; cfr. Poor soul, ... en el soneto de Shakespeare), y se la declara inferior al sueño.

También el s. 6 de Donne ha sido propuesto como claro ejemplo de las tensiones manieristas. 130 Los versos 5-6 son claros en cuanto a la "muerte glotona" que desmembrará el cuerpo y el alma:

And gluttonous death, will instantly unjoynt
My body, and soule, and I shall sleepe a space,

El rostro que según dice verá (v.7) inspira en verdad miedo, y la sensación de desasosiego no se llega a apagar a pesar de la ascética declaración del final.

Si en el s. 10, de Shakespeare, y en el s. 146, se le quita sustantividad a la muerte, pues ella no puede nada contra el alma (en el s. 10 la perduración era a través del linaje); el s. 6 de Donne no eclipsa en absoluto la magnitud formidable del momento decisivo.

No demanda gran esfuerzo apreciar que luego de los tonos profundos del s. 146, el clima de la enfermedad gobierne el s. 147, una especie de expansión de todo lo relativo al cuerpo esclavo que se contraponía al alma en el soneto anterior. La metáfora de la enfermedad se completa en el segundo cuarteto con la referencia a la razón como médico de ese amor enfermizo que abandona al poeta a causa de su obcecación. Pero no es un juego amoroso convencional : persiste el juramento (sworn, v.13), categoría suficientemente desvirtuada en el s. 138, y persiste la referencia al infierno (v.14), insistente rasgo en los sonetos de la dama morena.

En efecto, todos estos sonetos están envueltos en el velo de los juramentos falsos, los engaños consentidos, las mentiras piadosas y las dudas aniquilantes. Líricamente se trata del descubrimiento de la confusión y de la imposibilidad de acceder establemente a la verdad (cfr. truth vainly express'd, v.12).

Exactamente la misma ineptitud frente a la posesión de la verdad articula el s. 148, como se ve en true sight (v.2). La obnubilación de las facultades escala un peldaño en los vv. 3-4, cuando el poeta desconfía de su propio juicio: recuérdese que la palabra judgment había estado asociada con heart en sonetos anteriores:

Or if they have where is my judgment fled,
That censures falsely what they see aright? (vv.3-4)

Es digno de notarse que en este soneto el concepto de mundo, habitualmente desprestigiado en los demás poemas como sinónimo de mediocridad, envidia o lisonja, aparece sutilmente como merecedor de respeto; y la falacia está muy clara en el v. 5 cuando llama hermoso al objeto que ven los ojos falsos:

If that be fair whereon my false eyes dote,

What means the world to say it is not so?
(vv. 5-6)

El amor es ciego, como en el s. 137, y el sentido que predomina es el vulgar, a saber, una incapacidad para discriminar la verdadera virtud de lo amado. La disociación entre amor y razón, que se presentaba en el soneto anterior, se pone de relieve en el pareado, que reconoce la perversidad del objeto amado a pesar de la deliberada persistencia en la condición de amante de parte del poeta:

O cunning love, with tears thou keep'st me blind,
Lest eyes well-seeing thy foul faults should find.

En todo caso la actitud intrínsecamente falsa de este amor se advierte en la actitud suspicaz que revela watching (v.10), bastante menos frecuente que tears en la retórica amatoria.

Ceguera, renuncia frente a la verdad, obstinación, son rasgos que caracterizan también al poema 149, pleno de antítesis y de parónimos (v.6). De parte del poeta la contradicción llega al máximo toda vez que reverencia- (worship, v.1) con lo mejor de sí (my best) el defecto de la amada. Las categorías expuestas son todas negativas: against myself (v.2), forgot (v.3), hateth (v.5), frown'st (v.6), revenge (v.8). A esa esencial perversidad del poeta consigo mismo corresponde la perversidad de la dama que multiplica sus amores. Puesta la cuestión en el orden de la exclusividad adviértase qué distancia enorme separa a este poema de aquéllos que impugnaban a los poetas advenedizos: todo lo que ellos celebraban era despojo del amado, el cual alimentaba toda musa si ella era capaz de afirmar "que tú eres tú". La prodigalidad en el s. 149 tiene sentido inverso: la amada es depósito de defectos y el poeta reconoce que la sumisión a ella está dictada por la ceguera. El conocimiento (know, v. 13) es de la misma jerarquía que el del s. 138, v.6: una conciencia de la realidad de la cosa sin que ello implique una voluntad de rechazarla cuando es maligna. Estamos sin lugar a dudas dentro de las nociones paulinas que se acentúan en el pareado del s. 129.

Las mismas líneas interpretativas se aplican al s. 150: la discordancia entre la persuasión interior y la conducta, o la negación de la verdad (v.3, true sight); la malversación de todo juramento (v.4, swear); la conciencia de lo malo o enfermizo (v.5: things

ill), la presencia de lo aborrecible (v.11, hate, v.12, abhor), la oposición uno-los otros, si bien con la conciencia de que la razón puede estar de parte de los demás (vv. 11-12); la indignidad y perversidad del objeto amado (v.13, unworthiness).

Desde el punto de vista estilístico se halla en posición pleonástica powerful might, aunque hasta cierto punto se disimula el pleonismo por la diferencia etimológica de las palabras. Algo semejante ocurre con la pareja hate-abhor, pero más interesante es strength warrantise (v.7) que apunta con cierta sutileza al aspecto interior y exterior de los actos reprobables de la dama. En efecto, strength estaría en la línea de might, o sea el poder objetivo que la dama ejerce sobre el poeta por medio de su diabólico encanto; warrantise apunta en cambio a la persuasión del poeta, o a su seguridad interior acerca de la infalibilidad del atractivo que ejerce la mujer morena sobre él.

En este sentido conviene comparar el ámbito semántico de la palabra skill (v.7) según se la use en los sonetos de la dama morena o en los del joven. En el ciclo de la dama skill se asocia irremediablemente con cunning (s. 147, v.13), esto es, con 'artificio', 'argucia'. En cambio, en el s. 91, v.1 skill es en el peor de los casos 'habilidad' o 'destreza para realizar algo'; en el s. 126, v. 7, referido a la naturaleza, es equivalente a 'capacidad', 'potencia' o 'idoneidad'; en el s. 14, v. 14, lejos de aludir a alguna argucia o maquinación, se refiere a la disposición acertada para formar una descendencia; en el s. 24, v.5, es la habilidad técnica o eficacia manual de parte del pintor; en el s. 66, v. 10, para no alargar, skill tiene una nítida significación positiva, por asociación con faith, honour, virtue, perfection, y los otros conceptos menoscabados en la edad presente.

Además del procaz doble sentido que impregna el s. 151, no dejan de ser notorias ciertas enunciaciones como la del v. 2:

Yet who not knows conscience is born of love?,

que si estuviera alejada de su contexto quedaría como una afirmación lírica de inéditas proyecciones en el conjunto de poemas, toda vez que el amor aparecería como un principio absoluto y engendrador de la conciencia.

Pero rápidamente interfiere una línea semántica adelantada en el s. 142 con el nombre de profanación (v.6), mientras que en el presente soneto se incorpora la traición (betray, v.5; treason, v.6) completando la temática del odio, la argucia y el perjurio.

El soneto constituye una aplicación concreta de la dicotomía señalada en el s. 146, en tanto es aquí el cuerpo (gross body, v.6) o la carne (flesh, v.8) quien gana la batalla contra el alma, la cual se resigna tranquilamente. Es casi excusado aclarar que love es en estos sonetos the expense of spirit in a waste of shame. El orgullo, doblemente marcado en el v. 10, es adjudicado no a la dama sino al esclavo (drudge, v.11), con lo cual no sólo se modula sobre la temática de la servidumbre (tyrant, en el s. 149; servant, en el s. 146; win, en el s. 144; serving en el s. 141; tied, en el s. 136 además todo el soneto 133 y el 134), sino que también se formula una extraña paradoja que caracteriza la relación carnal en quien es fuertemente arrastrado por otras aspiraciones. 131

El s. 152, que es el cierre de los sonetos dedicados a la dama morena, resume todas las orientaciones especificadas insumiéndolas en la falta mayor, que es el perjurio: por esta vertiente advienen juramento (swearing, v.2), ruptura de voto (bed-vow brake, v.3) y reniego de la fe (faith torn, v.3); otra vez juramento (oath, v.5) perjurio (v.6) y las repeticiones de los versos siguientes que exaltan la idea de una suerte de sacrilegio provocado por un uso execrable (misuse) de la dama, y un distanciamiento de la verdad, otro de los temas precedentes, sumado al del amor y la constancia (v.10). Sobreviene además la deformación del símbolo de la luz (v.11), asociado ahora con la ceguera, y la perversidad (foul, v.14) de la mentira siguiendo el doble engaño del s. 138.

a) Apéndice

La fuente probable de los poemas 153 y 154 es un epigrama de un tal Marianus, contenido en la Antología Palatina. En 1529 hubo una publicación en latín efectuada en Basilea con el nombre de Selecta Epigrammata. El tono galante y frívolo de los poemas que cierran el conjunto de sonetos contrasta con los tonos sombríos de los sonetos anteriores. Tan sólo la mención del dios ciego parecería ser un endeble puente temático. La objeción de que estos sonetos son an

ticlimáticos parece ser por el momento incontrovertible. 132

También haré breve referencia a los sonetos 135 y 136, basados en la polivalencia de la palabra will: abreviatura del nombre William, auxiliar de futuro, y como sustantivo, 'deseo', aún en su connotación fisiológica. El soneto 136, como se ha dicho, sirve a Fowler para construir su teoría numérica, pues el poema invita a ser anulado en el conjunto (v.9):

Then in the number let me pass untold,

El soneto es difícil hasta por su estructura fónica, ^{aliterada} y por momentos parece un trabalenguas. Véase de leer con fluidez el v. 6:

Ay fill it full with wills, and my will done,

En todo caso, la dificultad para cuantificar las cosas del amor se ve claramente en un pasaje de Antonio y Cleopatra:

Cleop. If it be love indeed, tell me how much.

Anton. There's beggary in the love that can be reckon'd

(Acto I, 1, vv. 14-15)

CAPITULO XVI: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. LA METAFORA

A los efectos de apreciar el curso imaginativo y el ámbito de la metáfora shakespeariana tomaré en consideración los sonetos 73, 74, 118, 119, 37 y 143. Es evidente que la selección de los textos tiene tan sólo el carácter de ejemplificación, y que estas observaciones deben ser completadas con las que se han hecho a lo largo de los capítulos precedentes con respecto a las imágenes, comparaciones, metaforas, etc.

Temáticamente vinculado con los anteriores, el s. 73, que según algunos ha recibido la impronta horaciana, se diferencia por la mayor intimidad de su tono, debido en parte a que no especula a propósito de las opiniones del mundo sino acerca de la verdadera naturaleza del amor.

Horacio pinta el decurso de las estaciones en las Odas, Libro IV, 7: Diffugere nives, redeunt iam gramina campis. Sin embargo el tono inicial de la oda de Horacio es relativo a la capacidad benefactora de la naturaleza, y el argumento es que cuando todo se compensa en el ciclo natural, los hombres, desplazados al sitio donde está Eneas, pulvis et umbra sumus (v.16). Tal vez la parcial coincidencia de Shakespeare con Horacio sea la conciencia de un total apagamiento de la vida del hombre, no obstante que Shakespeare admite la pervivencia de la poesía (s.74, vv.3-6), mientras que Horacio -entiéndase que en esta oda- no da mayor lugar a ninguna pervivencia:

non, Torquate, genus, non te facundia, not te
restituēt pietas (vv.23-24)

En la oda siguiente habla Horacio de la imposibilidad de legar piedras y bronce, pero tú

Gaudes carminibus; carmina possumus
donare et pretium dicere muneri
(vv.10-11)

y

Dignum laude virum Musa vetat mori,

También en la oda IX asegura que no perecerán sus palabras (vv. 1-4), y añade que esa inmortalidad la poseen también Alceo, Estesícoro y Anacreonte.

Pero volviendo al curso de las estaciones, el soneto de Shakespeare tiene un decurso restrictivo que coincide perfectamente con

cada cuarteto: 1) la parte del año; 2) la parte del día; 3) el momento de la extinción del fuego. Sutilmente esta imagen se enlaza con la del segundo cuarteto por la indirecta relación del fuego (u hogar) con la noche, del mismo modo que la noche se anuda con el invierno, cuya mención no se hace de modo directo. La relación de las figuras entre sí -dice Hallett Smith- también es metafórica, pues año y día son metáforas del período de la vida, pero fuego tiene que ver con el calor del verano y del mediodía, y con la esencia vital. 139 A esto llama Hallett Smith metaphorical involution: podría decirse que el tercer cuarteto es una metáfora de las metáforas de los otros antecedentes.

Pero la crux es siempre el primer cuarteto. Hallett Smith se pregunta hasta qué punto la imagen permanece en el ojo del lector, y si las ramas que tiemblan en el frío son traslaciones de los brazos de un anciano.

Más terminante es la indagación de John Crowe Ransom, cuyas líneas valorativas han sido retomadas metodológicamente por Yvor Winters. Así dice:

The structure is good, the three quatrains offering yet equivalent figures for the time of life of the unsuccessful and to-be pitied lover. But the first quatrain is the boldest, and the effect on the whole is slightly anti-climatic. Within this quatrain I think I detect a thing which often characterizes Shakespeare's work within the metaphysical style: he is unwilling to renounce the benefit of his earlier style, which consisted in the breadth of his associations; that is, he will not risk the power of a single figure but compounds the figures. I refer to the two images about the boughs. It is one thing to have the boughs shaking against the cold, and in that capacity they carry very well the fact of the old rejected love; it is another thing to represent them as ruined choirs where the birds no longer sing. The latter is a just representation of the lover too, and indeed a subtler and richer one, but the two images cannot, in logical rigor, co-exist. Therefore I deprecate shake against the cold. And I believe everybody will deprecate sweet. This term is not an objective image at all, but a term to be located at the subjective pole of the experience; it expects to satisfy a feeling by naming it (that is, by just having it) and is pure sentimentalism...

140

A despecho de la longitud he transcripto la cita para tener fundamentos de confrontación. El error de Ransom -y esto no entraña defensa apasionada del soneto, pues estoy de acuerdo con su valoración de sweet- reside en la palabra logical. Ransom comparte con Hallett Smith un deseo consuntivo de hallar correspondencias precisas a las imágenes presentadas. No hay seguridad de que la

imagen trate de un ostracismo del amante rechazado; sí en cambio puede aceptarse que se refiera a una edad avanzada, con su carga inevitable de opacamiento y decadencia. Si esto guarda relación con las contingencias de la vida real no debe preocupar. Pero tratar de preguntar qué significan hojas, pájaros, coros, me parece en el mejor de los casos ingenuidad frente al texto lírico. La imagen del primer cuarteto es responsable de una metáfora mucho más tonal que semántica, si es que se pueden trazar fronteras entre los significados y los tonos, posición a mi ver bastante riesgosa. Embarcada en la imagen de las ramas ateridas, la mente del poeta sigue el misterioso camino poético que lo lleva a ligar en una permanente interacción el ritmo del cosmos con el de la experiencia personal, sin que puedan dibujarse ecuaciones exactas en cada plano. Aquí no hay brazos caducos ni cosa por el estilo, sino un sentimiento de la ruina o del abandono cósmicos en el ciclo decadente del sol. Como prueba de este tratamiento lírico irreductible a cualquier sistematización cito el v.2, uno de los que mayor apreciación me merece en cuanto cifra del "procedimiento" característico de los sonetos:

When yellow leaves, or none, or few do hang

Los tres momentos son: 1) yellow leaves; 2) none; 3) few; cuando seguramente la razón reclamaría none-few-yellow leaves, o yellow leaves-few-none. En la disposición original el grado cero está en el medio. Si se lo piensa como una aposición de yellow leaves resulta un disparate lógico (y sintáctico) formular -lo hago en castellano- "cuando hojas amarillas-ninguna, pocas penden". La lógica no sirve , y el balanceo que sigue la enumeración desde su grado positivo (1), a su grado cero (2) y a su grado cuantitativamente disminuido, (3) acaso sea tan inmensurable como el balanceo de la hoja sobre la rama. Tampoco, por otra parte, la hoja puede, en rigor de verdad, temblar contra el frío, y así se seguiría demoliendo toda la poesía. Es acertado en cambio decir con Hallett Smith que por asociación con night= death's second self (vv.7-8), lie on y ashes (v.10) traen inevitablemente resonancias de humillación y arrepentimiento. Toda la semántica de la devastación, antes aplicada al joven y luego a las cosas, se concentra ahora en la figura del poeta.

Esta concentración puede decirse que finaliza en el s. 74, que

en el concepto de algunos se situaría en las antípodas de su antecesor, al menos desde el punto de vista estilístico. El s. 73 aparece como un buen ejemplo de lengua poética acostumbrada, mientras que el s. 74 se caracteriza por su casi total falta de connotación y por la direccionalidad del procedimiento que culmina en un pareado of the basest language (Hubler, op. cit. p. 36). Algunos ven en el v. 11 una referencia al asesinato de Marlowe, pero esto no esclarece demasiado al soneto, que parece reiterar que al amado le pertenece lo mejor y esto mejor (my spirit, v.8) es, de acuerdo con los sonetos 71 y 72, la poesía del poeta celebrante, cuya lectura será mantenida por el amor (s.32, v.14) aunque se olvide la mano que la escribió (s.71, v.6). No obstante las diferencias entre el s. 73 y el 74, el sabor legal que tiene seals up en el s.73, v.8, es un posible vínculo con el vocabulario forense del s. 74 (arrest, v.1; bail, v.2). Algunos han visto en este soneto ecos de piezas similares incluidas en la Fidessa de Griffin, pero parece más acertado remitirse a los textos bíblicos, como I Cor. 15, 46-47 : "Sed non prius quod spirituale est, sed animale; deinde quod spirituale. Primus homo de terra, terrenus; secundus homo de caelo, caelestis". Igualmente Col. 3, 2: "quae sursum sunt capite, non quae super terra". K. Muir, además de estos textos sugiere Job, 17 y 19, siguiendo observaciones de Malchiori. Por mi parte creo que las referencias, si bien esclarecedoras, son bastante indirectas, o de otro modo, adaptadas por Shakespeare a su intención. Para the better part of me se sugiere parte tamen meliore mei de Ovidio (aparece también en el s. 29, v.2). Lo contrario aparece en The Rape of Lucrece, v. 294, cuando se alude a la tentación de Tarquino: Which once corrupted, takes the worser part.

En todo caso es cierto que consecrate (v.6), así como el v.7 y el 8, tienen una tonalidad eskhatológica que los remite derechamente al s. 146. La percepción de la transitoriedad alcanza en estos sonetos relieves cristianos en la descripción del cadáver en vías de corrupción. Parece pesar fundamentalmente la imaginería medieval. La expresión prey of worms (v.10; cfr. s. 70, v.4) indica que Shakespeare no escatima sombras cuando se trata de proferir el sentimiento de la ruina: (cfr. s. 6, v.14).

La tonalidad del s. 118 podría considerarse opuesta a la del s. 73. Si en éste resplandece la metáfora "poética", de los pájaros y del fuego, con claro predominio de lo visual, en aquél la atención se fija en lo más cotidiano y aún en lo prosaico, con predominio del sentido del gusto. Así puede anticiparse la sequedad espartana de algunos sonetos del ciclo de la dama morena. El soneto despierta considerablemente la atención de W. Knight (op. cit. pp. 125 y ss.), particularmente por la paradoja de llamar la 'experiencia suprema' sickness (v.4). Dice el crítico:

The higher, supersexual, integration, is likely enough
an occasion to appear, and perhaps even feel like, an
illness.

En un plano simplemente textual, que es el que interesa ahora, ha de verse en este soneto, como en el s. 119, un descenso de la cum bre lírico-amorosa que representaban los sonetos 105 y 116. A este descenso ha servido de cierta manera el s. 117, que es el de la dispersión en la multiplicidad. Shakespeare usa con cierta frecuencia las imágenes: de la glotonería, del apetito y de los alimentos, sín gularmente en Troilus and Cressida (I, 1, v. 137; II, 3, 74).

El soneto tiene un rasgo generalizante o proverbial por su apertura en la primera persona del plural que continúa durante algunos versos. En plural aparecen appétites (v.1), compounds (v.2), maladies (v.3), saucers (v.6), ills (v.10), faults (v.10), drugs (v.14). Esta preponderancia del vocabulario morboso conduce al convencimiento de que, a pesar del final un tanto ambiguo, la lírica del amor cumbre ha descendido otra vez al tumulto del amor humano, incluso en sus facetas más caóticas y contradictorias. La ubicación del soneto, si no es aleatoria, confirma este descenso en la medida que nos aproximamos al final de la serie, que es el s. 126: los sonetos que quedan entre medio sugieren parecida inmersión en el mundo agitado de la psique.

Y es precisamente la palabra distraction en el s. 119, v.8, la resumidora de estos ires y venires del alma perturbada. Al grupo de metáforas relativas al embotamiento del apetito, encadenadas en el s. 118, le sigue ahora la metáfora de la sed y el extraño brebaje que el poeta ha ingerido: no hay aquí ironía ni parodia, sino que la asociación de alambiques, infierno y sirena (vv. 1-2) representa

el tenebroso extravío por sendas impensadas. Si alambiques hace pensar en alquimia, debe recordarse que esta palabra ha sido usada con connotación negativa en el s. 114, v.4.

Precisamente el encadenamiento reiterativo del v. 3, y el verbo losing en el v. 4 indican desacierto:

Applying fears to hopes, and hopes to fears,
Still losing when I saw my self to win!

(vv.3-4)

Los errores son imputados al corazón, al cual, como en sonetos anteriores, le corresponden 'pensamientos' (v.6) que contradicen la pretendida afirmación de bienaventuranzas (blessed, v.6), con lo que reingresa el vocabulario religioso, anejo a hell, foul (v.2), evil (v.10), rebuk'd (v.13) con su correspondiente semántica eskhatológica. Esta dirección extraviada del corazón encuentra también su correspondencia en el nivel visual, con lo cual se anulan las oposiciones anteriores; y la expresión madding fever (v.8) puede en columnarse con palabras que designaban enfermedad en el soneto anterior. Así, si se concibe esta distracción como extravío, estos dos sonetos configurarían una suerte de mea culpa, y acaso haya en el s. 119, particularmente en el tercer cuarteto, una reminiscencia de la parábola del hijo pródigo. Esta noción de retorno se aprecia en el pareado, que muestra el verbo have spent como sinónimo de waste. En cuanto al v. 12, sería una ampliación del s. 115 como posible postulación de que el amor que atrae al poeta no es el perfecto, es decir el acabado completamente, sino el que está en permanente crecimiento: eso es lo que implica la enumeración asindética del verso:

Grows fairer than at first, more strong, far greater.

Finalmente recuerdo que otras comparaciones igualmente tomadas del ámbito cotidiano tienen una orientación más bien caricaturesca o anticlimática. El s. 37 empieza As a decrepit father, y en la comparación se entrevé la figura del poeta. En cuanto al s. 143, en una apreciación de 1780 ya Steevens comentaba:

The image with which it begins, is at once pleasing and natural, but the conclusion of it is lame, and impotent indeed. We attend to the cries of the infant, but laugh at the loud blubberings of the great boy Will. 135

La crítica es objetivamente cierta, pero totalmente desencaminada: la intención no es otra que la de producir un fuerte anticlímax

Al instar a la mujer play the mother's part (v.12) no parece que se tomara seriamente la relación amorosa. La falacia de Steevens, en cierto sentido retomada por críticos modernos, reside en la pretensión de entender un símil como pleasing and natural a la luz de la retórica amorosa secular, cuando la poesía que Shakespeare plantea en los sonetos es por definición ajena a la relación heterosexual convencional. Los primeros sonetos se consagran a un joven, y los restantes a una mujer de la cual están ausentes los atributos convencionales de la belleza y la conducta femeninas. El desdén, categoría que los sonetos de Shakespeare comparte con otros poemas insulares y continentales, es, referido a la dama morena, de una índole muy distinta de lo que corrientemente se describe. Así el s. 143 está en la línea del s. 130: tan absurdo es criticar la falta de idoneidad en la imagen del s. 143 como enjuiciar las insólitas declaraciones del s. 130, que asume el bagaje de comparaciones tradicionales sólo para desfenestrarlo.

CAPITULO XVII: EL LENGUAJE DE LOS SONETOS. CONCLUSIONES

La arquitectura triangular que Fowler postula para los sonetos indicaría, de acuerdo con los textos analizados, una pirámide al revés, o con el vértice hacia abajo, de modo que lo que está más alto en el orden arquitectónico exterior corresponde a lo más bajo en el orden de la espiritualidad, que llega así a entenebrecerse en la materialidad más rigurosa.

Si con todas las restricciones que sugiere una sucesión de vicisitudes a menudo poco claras, se mantiene firme la idea de que en los sonetos consagrados al joven enaltecido el poeta alcanza formulaciones del amor más espiritualizado, de la belleza primordial, de la verdad única a la cual se eleva un canto glorificador que bien puede calificarse de himno; entonces cabría denominar a este decurso progreso, ascensión o anábasis, coronada por la prodigiosa emisión del nombre amado -síntesis de toda virtud, coincidencia de canto y ser, resplandor de armonía prístina, término de las bellezas fragmentarias que ha producido el pasado, paradigma de toda belleza venidera, creación arquetípica de la naturaleza, instancia que se sobrepone al curso devastador del tiempo.

Los ciento veintiséis sonetos que se conocen como Fair Youth Sonnets no dan indicación clara de que el amor homosexual sea otra cosa más que eso: amor y admiración a un joven de singular belleza, posiblemente enmarcados en una relación de patronazgo o protección -de allí la hipotética condición aristocrática del joven- conforme con modalidades artísticas del Renacimiento. Hay exhortación a la constitución de una descendencia, consagración poética a un objeto único e irremplazable al cual se procura immortalizar, indagación acerca de la naturaleza del amor, meditación a propósito de la fortuna y la natura, reflexiones éticas, tormentos, ausencias, reproches, sospechas, rivalidades, acercamientos y rechazos, y, por encima de todo, una conciencia desgarradora de que el tiempo pasa y de que todo está sujeto a su desgaste.

Si el amor aparece ocasionalmente inmerso en la ofuscación de los celos y las reconvenciones, agravados acaso por la influencia de terceros hipócritas o mestureros, es cierto que en algunos momenen

tos se alcanzan enunciaciones de una pureza prístina y celestial, como si el alma fuera cubriendo en pocos segundos espacios inmensos en pos de la fuerza misteriosa que ha hecho todas las cosas y permitido su inteligibilidad. Ese amor universal y eterno, principio cohesionador y formativo, parece palpitar detrás del nombre del amado y en ese momento culminante la palabra deja de ser signo para ser ser. La palabra lírica, oculta a veces bajo imágenes como la de la alondra, o advocaciones como la musa, lucha entre los procelosos océanos de la multiplicidad como quien necesita abrirse paso en una jungla hasta llegar precariamente a conquistar una experiencia armónica de la unidad trascendente en la que se neutralizan las antítesis. Con altibajos propios de una situación caída y claudicante el amor puede decirse que perfecciona un camino ascensional como en busca de una redención. Obtenida la cumbre por breves momentos, la adquisición no es estable y prontamente pierde altura para volver a la tierra de donde emprendió su vuelo. Hay siempre, latente o explícita, una antinomia entre lo uno y lo múltiple, lo inmarcesible e inalcanzable, y lo temporal sujeto a la devastación y a la embestida de fuerzas aniquilantes.

El cosmos ofrece motivos repetitivos, antes que variados, de estas oposiciones tensas que hacen del lenguaje lírico verdadero germen del contender dramático. El sol, la rosa, la flor, los pájaros, la noche, y ocasionalmente ciertos vegetales, minerales y animales, y las estaciones, ilustran este polémico universo.

En el ritmo poético concreto se manifiesta la tendencia a la bifurcación, a la alternativa; o bien a la copulación de aparentes sinónimos tras de los cuales se ocultan sutiles variaciones en el modo de captar las relaciones entre las cosas. En este enfrentamiento, paralelismo, o complementariedad, juegan un papel decisivo las diferentes fronteras semánticas de dos lenguas que han convergido en el inglés y que llegan en el período isabelino a una compenetración suscitante.

El grupo de sonetos contiene críticas y parodias de una retórica amorosa secular y de registro europeo, pero también contiene piezas escritas de acuerdo con esa retórica. Resulta por de pronto un carácter distintivo la versión de la retórica amorosa dirigida a un hom-

bre y no a una mujer. El vocabulario presenta a menudo resonancias religiosas, ya sea del ámbito de la teología, la liturgia o los sacramentos: estas resonancias no impresionan como hipérboles de lo humano según un deseo de sobrepujamiento, sino como voces auténticas y convincentes de una persuasión interior.

La doctrina de las Gracias, vigente en el Renacimiento, ha ofrecido una base de aproximación en virtud de las múltiples y complejas modulaciones que presenta el ritmo del dar, el recibir, el devolver, tratado en pocas ocasiones de acuerdo con lo que podría llamarse ortodoxia, y contrafacturado a menudo en caracteres grotescos y solipsistas. El deseo de dibujar un perfil coherente de las relaciones de amante y amado, dentro de una perspectiva relativamente unilateral, seguidora de las convenciones de otras colecciones, tropieza, tanto del lado del poeta como del lado del joven celebrado, con las complejidades de la figura serpentinata, cuyos contornos no se definen en una sola dirección, sino que se extienden en una especie de rotación en todas las direcciones del espacio, de manera de resistir toda parcelación o geometrización.

La ambigüedad y la multivocidad contribuyen muy especialmente a descartar todo encuadre simplista, y adelantan en el posible agnosticismo de sus sentidos cruzados y polivalentes la claudicación del hombre moderno cuyas sustentaciones ontológicas y gnosceológicas parecen haberse definitivamente derrumbado. Estas direcciones son obviamente connaturales a la dramaturgia de Shakespeare.

La concepción del tiempo asoma oscilante: por un lado la edad pasada se representa áurea, incontaminada y fresca, sin retoques ni aditamentos, en relación con la edad contemporánea, que podría llamarse de hierro, porque no vacila en despojar a los muertos para embellecer a los vivos. El progreso de la historia también tendría un decurso descendente y oscuro. Por otro lado el pasado aparece imperfecto, en tanto no ha gozado de la gran consumación o producto maestro de la naturaleza: la belleza del joven celebrado. No hay por tanto tiempo más bienaventurado que el contemporáneo, que se recrea en el esplendor de esta criatura, que tan sólo imaginativamente pudieron predecir los tiempos pasados, carentes de una verdadera coronación.

De todos modos la concepción del tiempo que predomina es la del tiempo erosinante que al destruir todo exalta un sentimiento impostergable de la ruina.

Los sonetos de la dama morena, esgrimidos por quienes naufragan en el mar de las especulaciones biográficas a propósito de las inclinaciones sexuales del poeta, representan el camino descendente o infernal, inmerso en la materia y en la sensualidad, agitado por remordimientos y celos, juramentos falsos y divorcios permanentes entre el atractivo de los sentidos y las tendencias espirituales nobles, enzarzados en una reyerta inflexible como los corceles del mito platónico. Los sonetos de la dama serían de orientación katabática, y acaso la reversión de la marcha tradicional de los héroes, que es siempre un descenso y luego una ascensión, testimoniaría una conciencia desvelada ante los nuevos tiempos de caos, escepticismo, agnosticismo, cisma y vacilación en todos los órdenes, que caracterizar el desmoronamiento de la Edad Media y el surgir de los tiempos modernos.

El afán de universalizar los temas ha llevado a múltiples generalizaciones: quienes hablan de las fronteras endebles entre el amor y la amistad; o entre la homo y la heterosexualidad; quienes sostienen que el tema central es el tiempo, cuya acción erosinante produce una sensibilidad ante la ruina y un deseo de inmortalidad. Williamson adopta un patrón cristiano en el intento de conceptualizar: los sonetos establecerían una fluctuación entre la redención y la caída, cuyas correspondencias serían las efusiones líricas destinadas al joven celebrado y las inquietantes y desesperadas formulaciones que suscita la mujer morena. También en este sentido podría hablarse de pirámide invertida, toda vez que el decurso implica un descenso, un paso de la luz a las tinieblas. Pero redención y caída serían términos completamente dialécticos en los sonetos, en tanto en ellos se viven las oscilaciones vitales en uno y otro sentido. La estructura interna marcha por senderos apartados de la estructura piramidal, sólidamente apoyada por los significados numéricos de la Biblia. En los sonetos, por decirlo así, se entremezclarían las amarguras del destierro con el resocijo epifánico, el dolor del salmo, la vibración de la profe-

cía y el espanto del Apocalipsis.

1. Lo religioso en el lenguaje

Las siguientes consideraciones están contenidas en el análisis a que he sometido al grupo de sonetos, y su extrapolación no tiene otro sentido que el de lograr síntesis y claridad. En los sonetos de Shakespeare no surge como impresión trasparente la idea de una experiencia personal de la Divinidad. Puede sentirse en verdad una poderosa aspiración de infinitud, particularmente en el ansia de armonía que todo lo configura y lo sustenta. Esta aspiración apenas llega a ser una conquista, y en esos casos, limitados y efímeros, el poeta se remonta a una aprehensión elevada del amor como fuerza y nutrición del universo, principio de emanación de las cosas y síntesis de lo más virtuoso, bello y verdadero. Pero no sería apropiado designar esta adquisición pasajera como una relación especial entre el hombre y Dios, y en el mejor de los casos esta relación de ningún modo podría considerarse específicamente cristiana. La aspiración hacia la armonía fundamental, observada a lo largo de varios sonetos, puede describirse como la nostalgia de una edad dorada, o estado paradisíaco si se emplea la terminología bíblica, cuando no se habían abierto grietas entre el resplandor glorioso de los cuerpos y las virtudes acendradas del alma, cuando la Belleza era predicado de sí misma, sin necesidad de restricciones adjetivales. Pero fundamentalmente en los sonetos, como en las grandes tragedias, predomina un estado de agitación característico del hombre post-adánico, cuando la ausencia de Dios se traduce en dificultades hercúleas para reconquistar la unidad originaria o la verdad trascendente; cuando existen tipos antagónicos de belleza, y el mundo de las apariencias no condice regularmente con el de la realidad íntima.

De un modo singularmente fragmentario podría decirse que hay un fulgor de belleza (a veces significativamente falaz) que destella en el joven a causa de un impar don de la naturaleza; pero el otro puente, el que une a la Naturaleza con su Creador, está totalmente descuidado o marginado, de manera que en absoluto podría hablarse de Providencia o Sabiduría Divinas operantes en el mundo, o marcha histórica de la Creación en un sentido concreto,

como podría ser hacia la Parusia. Soy consciente de que tampoco hay por qué indagar estas dimensiones en un grupo de poemas consagrados a un joven espléndido y a una mujer distanciada de los cánones habituales a propósito de excelencia femenina. Pero singularmente pueden reconstruirse fragmentos de una fe orientada en poetas mentores del Renacimiento isabelino, aunque en ningún caso pueda hallarse una magnitud teológica comparable a la de Dante. Con esto no quiero decir que la presencia de un vocabulario religioso sea meramente un recurso para exaltar la plenitud del objeto amado, una suerte de retórica amorosa que se valga de lo divino para volcarlo a lo humano. En la aspiración hacia la armonía o en la percepción de su ruptura incide especialmente un destello religioso que se concentra principalmente en la valoración de los dones (bless), en la ponderación del sufrimiento (cross), en el tono letánico o antifonario de algunos sonetos. El par configurado por los sonetos 129 y 146, sobre todo este último, parece pulsar con mayor decisión la cuerda cristiana. Sin embargo, la descalificación de la lujuria no requiere especialmente de un contexto cristiano, y acaso tampoco religioso; y si la mención de "cielo" e "infierno" en los versos finales deja entrever una polaridad cristiana, no han de extremarse las conclusiones partiendo de dos sustantivos que pueden llamarse universales por la frecuencia de su empleo. En cambio está mucho más cerca de los horizontes cristianos, incluso con reminiscencias paulinas, el s. 146, sobre todo en lo que hace a la urgencia con que se insta al alma para que ejecute el señorío sobre el cuerpo y atesore para su destino trascendente.

Juega más el vocabulario religioso en la conciencia de una transgresión capital que de un modo u otro va tiñendo las dramatis personae de la secuencia, todas ellas signadas por el perjurio, o el quebrantamiento de una fe, o la acogida a toda clase de imperfecciones.

2. La naturaleza

Este concepto aparece por primera vez en el s. 4 (vv. 3 y 11). En el primer caso aparece como entidad donante y en el segundo como entidad demandante. Puede afirmarse que en los sonetos la naturaleza interviene como Natura naturans, como fuerza engendradora de múltiples formas vitales, que ella dispensa de acuerdo con misteriosos

designios. No creo que pueda hablarse de una naturaleza deificada, o sea de una diosa omnipotente a quien haya que tributársele algún culto, pero tampoco aparece subordinada a un poder superior del cual sea instrumento para la procreación y prodigalidad. En los sonetos la naturaleza es mater generationis, y a su entero arbitrio está el otorgamiento de los dones, y por tanto el requerimiento de una rendición de cuentas. Es claro que nunca se podrá saber a ciencia cierta hasta qué punto ésa es una firme creencia del poeta o un tributo rendido a la convención, pero sí es comprobable que no hay nombramiento de la Deidad en cuanto tal, y que la natura, penetrada de la prodigiosa fuerza que otorga al Renacimiento el contacto renovado con la Antigüedad, asume una plenitud desdeñada por el Medievo cristiano. La natura preside en el Renacimiento el otorgamiento de dones sin sujeción a una entidad más poderosa. En el siglo XII Alain de Lille exponía en su Anticlaudianus la sustancial armonía del hombre, cuyo cuerpo es responsabilidad de la natura, pero cuya alma es creación de Dios. En los sonetos de Shakespeare, en cambio, natura es lo mismo que generación, y nada debe resistirse a su imperio. Salvo en algún caso excepcional, como el del s. 146, nada parece indicar una relación del alma con su Creador. Es sabido que la polémica referida a la autonomía o la heteronomía de la naturaleza respecto de Dios ocupó mucho de la energía argumentativa de los renacentistas: el predominio de la idea de que la natura es un instrumento de Dios, y en consecuencia no alcanza al rango de deidad, parece confirmar la tesis de Tillyard, a saber, que la época isabelina, y en general el Renacimiento, retienen mayor cantidad de elementos de la cosmología y de la teología medieval que lo que estamos acostumbrados a figurarnos corrientemente.

En términos de la relación entre la naturaleza y el hombre, éste aparece en el Renacimiento como nexus et naturae vinculum, y en consecuencia el hombre se integra armoniosamente en ella. El hombre del Renacimiento "lee" una suerte de orden perfecto en el "libro" de la naturaleza, del mismo modo que las Escrituras son fuente de la palabra revelada. Para quien sabe leer no puede haber contradicción entre ambos. El sentido simbólico de la "lectura" renacentista es mucho más despierto que en la actualidad, y de allí las evocacio

nes iconográficas subyacentes en las obras plásticas y literarias.

Por la insistencia en el tema de la belleza física del joven ponderado en los sonetos, interesa subrayar que uno de los más notables neoplatónicos, Giordano Bruno, pasó dos años en Inglaterra y seguramente influyó en el círculo de Sidney y de Spenser. La dignidad del hombre y su elección, ya sea en vistas a la espiritualidad angélica o a la sensualidad animal resplandecen en uno de los miembros de la Academia Platónica de Florencia, Pico della Mirandola. En él adquiere relevancia un lenguaje críptico, basado en la idea de que lo oculto y misterioso no puede estar al alcance de todo el mundo. Esta vertiente no debe ser rechazada al penetrar en el arte renacentista, por ejemplo en las alegorías de Botticelli y de Tiziano o las pinturas de Miguel Angel, como también en la poesía misteriosa que impregna, sólo por citar este caso, The Phoenix and the Turtle. Los sonetos participan a menudo de esa cualidad veladora-develadora, por lo cual resulta acertada la apreciación de W. Knight cuando afirma que mucho más que primeros en el orden cronológico de la producción shakespeareana los sonetos son centrales en el conjunto de su dramaturgia (op. cit. p. 109).

Marsiglio Ficino y Pietro Bembo son otros dos nombres importantes en el pensamiento renacentista. Así en Ficino interesa la concepción de un amor ciego entendido como gozoso acercamiento a la Divinidad, que se sitúa por definición más allá de los límites de la inteligencia humana. En el orden específico de los sonetos hay una contradicción insoluble: este joven resplandeciente, coronación de la naturaleza y vínculo entre la creación y los ángeles, imagen de la Divinidad y microcosmos pletórico, es también ser caído y abismal, depravado y soberbio.

El hombre, que en el Renacimiento es logos de la Natura, y en tanto es espíritu encarnado es responsable de la espiritualización de la Natura, aparece en los sonetos de Shakespeare víctima de una polaridad irreductible. La doble perspectiva, el hombre como coronación de la naturaleza, - el hombre como esclavo ruin de la misma, da una importante posibilidad de penetración en los sonetos. Así se puede trascender la consideración de los primeros sonetos como un leit-motiv de moda. Hay una relación inescindible entre el hom-

bre y la naturaleza, de manera que la recepción de los dones y la fructificación de los mismos es antes que nada una cuestión de justicia. La belleza goza de un vínculo de identidad con la verdad (s. 14), y el símbolo preliminar es el de la rosa, rosa verdadera (s. 67 por oposición a las otras flores falaces.

Pero nuevas alternativas se cruzan en el camino interpretativo de los primeros sonetos: si con cierta desaprensión se juzga su contenido como platónico, entonces la belleza del joven es figuración de la belleza arquetípica, y por tanto se mediatiza la entidad de la primera en vistas a la contemplación de la segunda, pues aquella no es sino la cifra (shadow) de ésta. Entonces la relación con la naturaleza es cabal, acertada, justa y plenificadora.

Pero si la belleza del joven es la "belleza caduca, engañadora" que dice Fray Luis, entonces toda la relación está viciada y lleva en sí los gérmenes de la destrucción. Pero en ningún caso se contradice la teoría de la naturaleza, que en tanto naturaleza aparece amor al amor, y es entonces absoluta competencia del hombre, por cancelación de sus tinieblas interiores, la plenificación espiritual de la naturaleza (por ejemplo la percepción de la música de las esferas en The Merchant of Venice), o su embrutecimiento suicida y su desgarramiento cósmico (por ejemplo los caballos que se desbocan en Macbeth, II, v, vv. 14-17).

Si se toma como referencia el concepto de pecado, la relación entre el hombre y la naturaleza está viciada por la pérdida del estado paradisiaco, que entre otras cosas implica la posibilidad de equivocar la obra de la Creación como instancia de ascenso hacia el Creador. Roto el vínculo entre la naturaleza y el hombre, que es su coronación, también la naturaleza queda como decapitada, falta del nexus que la devuelva al plano glorioso que inicialmente le fue conferido. Así la belleza de la naturaleza puede ser instancia de perfeccionamiento e instancia de engaño.

Estas observaciones sirven para corregir o completar la posición socorrida que adjudica un carácter neoplatónico a los primeros sonetos, y contribuyen a delimitar el campo semántico de Nature. 136

Con respecto a la naturaleza circundante se ha observado que no hay complacencia en el paisaje o un demoramiento descriptivo con fi

nalidad meramente "estética". Las apreciaciones del sol, o sus cerrelatos, el día, la aurora, la tarde, aparecen siempre de un modo funcional, esto es, ilustrativo de una situación o un pensamiento. El bestiario es reducido y fácilmente asequible: el fénix asociado con la inmortalidad; el león y el tigre, la alondra, etc. También es reducido el mundo vegetal, sin especificaciones en cuanto a árboles, que son principalmente los testimonios del paso de las estaciones por la mutación de su follaje. Más detallista es la nomenclatura de las flores, con valor eminentemente emblemático, sobre todo la rosa, o las rosas, de acuerdo con una siempre interesante alternancia de singular y plural. El lirio y la violeta, flores prestigiadas dentro de la tradición occidental, asoman con carácter peyorativo, y el capullo es tanto un sinónimo de hermosura anticipada y palpitante, como de frustración y ruina cuando de él se apodera el gusano. También es reducido el lapidario, en el que resalta la gema con valores obvios semejantes a la rosa y al sol. Mayor frecuencia tiene la mención del oro, ya sea en forma sustantiva o adjetiva, y en todo caso con las polaridades características: lo más puro y glorioso cuando es antípoda de oropel, pero igualmente traidor como cosa artificiosa tras de la cual se oculta la decepción amarga. Así, las instancias de la naturaleza más nombradas, el sol, la flor y el oro, testimonian el distanciamiento entre el ser y el parecer. Caído el hombre, la Creación, hecha para que él se regocije, es víctima de la consunción del Tiempo, que compite eternamente con la Naturaleza para destruir lo que ella edifica y para erosionar lo que ella fecunda. Tiempo y Naturaleza aparecen por consiguiente en oposición dialéctica, lo que implica a la postre un grado de complementariedad. Pero en términos del joven el triunfo del tiempo inexorable es cercenador de la obra perfecta de la naturaleza.

3. El hombre

Las relaciones antropológicas no son sino el corolario de lo dicho anteriormente. El poeta se siente víctima de tensiones disparas, que podrían ser resumidas en la oposición entre tendencias córporales y espirituales, sin pretender de este modo agotar la complejidad de registros que recorre su alma desasosegada. En tan -

to relación, la que mantiene con el joven es casi siempre perturbada e inquieta, y resiste nuestra denominación habitual, amistad, como no sea que este concepto sea rodeado de un grupo de adjetivos que en lugar de despejar la cuestión más bien consiguen confundirla y ensombrecerla. Pero tampoco las suposiciones en torno a la homosexualidad alcanzan a agotar la variada tonalidad de los sonetos.

Las relaciones con la mujer son obviamente más "ortodoxas", pero de todos modos contrastan con la tradición de poesía amatoria, pues la mujer no sólo se aparta de los parámetros habituales en relación con la belleza femenina, sino que desde el punto de vista de su conducta se sitúa en las antípodas de las idealizaciones medievales y renacentistas, fuertemente informadas por las inclinaciones neoplatónicas amalgamadas con elementos de la doctrina cristiana. Es azaroso hablar de "satanismo" en estas últimas relaciones, pero en todo caso el poeta siente permanentemente que las mismas están signadas por el pecado, la deslealtad y el perjurio, no obstante lo cual las proclama poéticamente. Las tres personas que aparecen en los sonetos se vislumbran en un todo conformes con la condición caída del hombre, y sólo fragmentariamente el poeta puede intuir un mundo de hermosura y de pureza ideal. Esta antropología que se dibuja a partir del pecado llega incluso a trasplantarse al nivel angélico, como testimonia el s. 144: habría entonces una inversión de la condición abandonada del hombre sobre una jerarquía que lo supera, pues el "ángel bueno" es tan luciferino como aquél que incita al mal. Las relaciones humanas en este triángulo son harto inestables y resbaladizas: se fundan en los embustes creídos a propósito, por lo cual difícilmente podrían asentar un fundamento confiable para la conformación de una estructura social sana. El dualismo que tocaba las cosas de la naturaleza se aprecia a las claras en los atributos de un joven que no responden a sus valores morales, y en las actitudes de una mujer corruptora. La figura del rey, pareja con otros símbolos que realzan su majestad en otros órdenes, está asediada por aduladores y oportunistas; su gloria no es conquista permanente, y a menudo su condición tiene muy poco de envidiable. El tiempo presente aparece falsario y simulador, amante de cosméticas que disfrazan la verdad de las cosas. Lo pasado tampoco conoció una gran plenitud,

pues le faltaba el arquetipo del joven celebrado; y a la postre, presente, pasado y futuro están sujetos a la garra aniquilante del tiempo que estropea mármoles, deteriora murallas y ensucia lápidas. Antropológicamente se registra una absoluta desconfianza, salvo quizá en lo que se refiere a la virtud de la palabra poética. Pero tampoco en esto campea una clara noción de trascendencia, pues la fama se asegura en tanto los ojos de los hombres lean los poemas.

Exceptuando al joven y a la muchacha, el panorama social que emerge no es mucho más alentador: al joven lo rodean poetas aduladores; el mundo es partidario de habladurías; la calumnia impera; la turba corrompe; el doctor miente, la autoridad amordaza al arte, etc. Quizá por esto alcance un alto grado de frecuencia el vocabulario forense, con toda la variedad de pleitos, discusiones, afrentas, defensas, alegatos, prendas y cauciones, como instalado en un mundo que requiere de justicia porque se halla literalmente desposeído de ella. Dos pareados en los cuales el poeta aduce el testimonio de la humanidad para fundamentar su aseveración -en los sonetos 116 y 121- son lo suficientemente ambiguos y condicionales como para dejar la sensación de que hay tantas razones para defender como para impugnar las aseveraciones.

NOTAS A LA PARTE II

1. Knights, L.C., "Shakespeare's Sonnets", en Explorations, p. 51.
2. Fort, M.A., A Time Scheme for Shakespeare's Sonnets, p. 22.
3. Hubler, Edward, The Sense of Shakespeare's Sonnets, p. 5.
4. Traversi, Derek, "Shakespeare, the young dramatist", en The Pelican Guide to English Literature. The Age of Shakespeare, p.185.
5. Dover Wilson, J., El verdadero Shakespeare, p. 60.
6. Jones, Peter (ed.) Shakespeare. The Sonnets. A Selection of Critical Essays, p/ 15.
7. Cruttwell, Patriok, The Shakespearean Moment, p. 1.
8. Cfr. Wilson Knight, G., The Mutual Flame, nota de p. 41.
9. Brents Stirling desarrolla un trabajo de 1964 en otro estudio titulado The Shakespeare Sonnet Order. Poems and Groups, Berkeley and Los Angeles, 1968.
10. Cfr. también Raleigh, W., Shakespeare, p. 87.
11. Auden, W.H., Introduction to The Sonnets, p. XVII.
12. Grierson, Herbert, Cross Currents in English Literature in the Seventeenth Century, p. 45.

13. Lee, Sidney, op. cit. p. 271
14. Muir, Kenneth, "Changing Interpretations of Shakespeare", en DESL
Lo consulto en The Pelican Guide to English Literature. The Age
of Shakespeare, p. 294.
15. Fluchere, Henri, Shakespeare, Dramaturgue élisabethain, p.39.
Cfr. también Knights, L.C. op. cit. p. 55.
16. Saintsbury, George, "Shakespeare: Life and Plays", en C.H.E.L.
Vol. 5 p. 174. Véase también p. 230.
17. Muir, K, op. cit. p. 116
18. Seymour Smith (Ed.) Shakespeare's Sonnets, p. 27
19. Kott, John, "Shakespeare's Bitter Arcadia", reproducido en Jones,
Peter (ed.), pp. 219-223.
20. Lewis, C.S., op. cit. p.568
21. En Sämtliche Werke, vol. II, p. 133
22. Noble, J.A. "The Sonnet in England", en Contemporary Review,
XXXVIII, 1880.
23. George, Stephan, Shakespeares Sonette, Berlin 1908. En este caso,
como en los dos anteriores, no tengo acceso directo a las fuentes
24. Cfr. David, Richard, "Shakespeare and the Players", en Studies in
Shakespeare, London University Press Oxford, 1964, pp.33-55.
25. Newottny, W., "Formal Elements en Shakespeare's Sonnets". Lo con-
sulto en Auden, W.H., op. cit. pp. 224-232. No figura fecha. En
cuanto a Coleridge, sus palabras anticipan en cierto modo el co-
rrecto empleo del libro de Spurgeon. Hablando de las imágenes di-
ce de ellas que por sí mismas no caracterizan al poeta. "They be-
come proofs of original genius only as far as they are modified
by a predominant passion, or by associated thoughts or images
awakened by that passion; or when they have the effect of reducing
multitude to unity, or succession to an instant; or lastly, when
a human and intellectual life is transferred to them from the
poet's own spirit". (Biographia Literaria, 1817).
26. Hay casi simultaneidad en los trabajos de Clemen y de Spurgeon,
pero el alemán no se detiene mayormente en la cuestión estadís-
tica.
27. Lewis, C.S. Lo he consultado en una traducción al alemán en Wege
der Shakespeare-Forschung, pp. 447-471.
28. Hasta cierto punto incorpore las sugerencias de Wilson Knight a
propósito del tratamiento "espacial" de la obra literaria. Esta
escala que iría de un hipotético infierno a un hipotético cielo
facilitaría un conocimiento del pattern o estructura definitiva
de la colección, y sería apropiado observar en qué peldaño se
perfilan los sonetos o los grupos.
29. Neta M. Mahood en field tres significados: 'campo de batalla',
'campo de sembrado' y 'superficie de un escudo', de manera que
el tiempo como guerrero se asocia a la imagen tradicional del
tiempo segador, adelantando el sexteto. En Shakespeare's Word-
play, p. 94.
30. Alense, Dámaso, op. cit. p. 84
31. Una de las versiones más corrientes en castellano traduce will
play con un pretérito indefinido, con lo que se derrumba comple-
tamente el sentido de este soneto. Obsérvese cómo el juego de pa-
labras del verso 4 y la fugaz recuperación de la tónica del so-
brepujamiento (doth excel) acentúan la desnaturalización que ten

drá lugar si no se cumplen las advertencias del poeta.

32. No veo por qué Hubler considera la imagen de la destilación, erotic (op. cit., p. 75)
33. La acumulación de la cantidad de besos está en Venus y Adonis, vv. 517-522
34. Fluchère, H., op. cit. p. 305; Auden, W.H., op. cit. p. XXX; también Muir, K., op. cit. p. 121
35. Wilson Knight hace la interesante observación de que el sol no aparece a menudo en las situaciones de amor heterosexual, caracterizadas más bien por la presencia de la luna, como en A Midsummer Night's Dream, y en Romeo and Juliet. De allí infiere una cierta condición intelectual del sol, y una condición emocional de la luna.
36. Mahood, M., Op. cit. p. 201.
37. Por razones metodológicas esta sección debe considerarse en conjunto con la Parte IV, donde se estudia el motivo del sol en Ricardo II.
38. Smith, S., op. cit.
39. Algunos ejemplos que propone Rylands son: inaudible and noiseless catastrophe and heel, infinite and endless, exsufflicate and blown. En "Shakespeare the Poet", en Granville Barker, H y Harrison, T., A Companion to Shakespeare Studies, p. 96.
40. Atkins, J.W., "The language from Chaucer to Shakespeare", en C.H. E.L., T. III, p. 463.
41. Quirk, R., "Shakespeare and the English Language", en A New Companion to Shakespeare Studies, edit. por K. Muir y S. Schoenbaum, p. 71.
42. Muir, K., op. cit. p. 51 .
43. Empson, W., Seven Types of Ambiguity, p. 54
44. Es oportuno remitir nuevamente al pasaje en el que Portia se dirige a Shylock a propósito de la misericordia (IV, 1, vv. 186 y ss.) para profundizar ese ritmo circular de los dones. La palabra que acaso correspondería a convert sería render (vv. 199-200).
45. Dice Empson a propósito del v. 7: "According as line 3 (es decir el verso 7 del segundo cuarteto) goes backwards or forwards, the subject of suffering is either she or I (...) The Elizabethans were trained to use lines that went both ways". (op. cit. p. 51)
46. Cit. por Muir, K., op. cit. p. 63.
47. Desde este punto de vista los sonetos dedicados a la dama morena se instalan en una perspectiva muy diferente, porque salvo indirectamente, en el s. 127 de ella no se dice que sea hermosa.
48. El soneto ha despertado curiosidad por su semejanza con un pasaje de As You Like It (III, 2, vv. 138 y ss.). Habla Celia, leyendo un papel: "The quintessence in every sprite / Heaven would in little show / Therefore Heaven Nature charg'd / That one body should be fill'd / With all graces wide enlarg'd: / Nature presently distill'd / Helen's cheek, but not her heart / Cleopatra's majesty, / Atalanta's better part / Sad Lucretia's modesty. / Thus Rosalind of many parts / By heaven synod was devis'd, / Of many faces, eyes and hearts, / To have the touches dearest priz'd".
Ciertamente es que los textos se parecen en cuanto a la comparación con las mejillas de Helena, y en cuanto resumen la belleza de todos los tipos anteriores. Pero el texto de AYLI hace la salvedad de que Rosalind posee la mejilla, pero no el corazón de Helena,

cosa que el soneto pasa por alto. Rosalind posee virtudes morales; el soneto no parece referirse más que a external grace. El pasaje lírico de la comedia establece una jerarquía conocida: el cielo designa que la naturaleza llene a una persona de excelencias. La interrogación del soneto deja en el suspenso cualquier respuesta.

En su afán de hallar fuentes, Sidney Lee dice: "Platonic or neo Platonic ideas are the substance of Shakespeare's metaphorical questionings". (op. cit. p. 57). Ciertamente es que la idea de una belleza arquetípica es claramente platónica; no me parece en cambio que lo sea la aseveración del v. 4, según la cual el joven, siendo uno, proporciona toda [clase de] sombra.

49. Grundy, J., "Shakespeare's Sonnets and the Elizabethan Sonnet-eers", en Shakespeare Survey No. 15, 1962, pp.41-49.
50. Cfr. Smith, H., "A Study in Convention, Meaning and Expression" Howard University Press, 1952. Lo tomo de Auden, H., op. cit. pp. 220. Cfr. también The Mutual Flame, p. 110.
51. Williamson, C.F., "Themes and Patterns in Shakespeare's Sonnets" en Peter Jones (ed.), op. cit. p.241.
52. Remito al trabajo de Levin, S., Estructuras lingüísticas en la poesía, ya citado, especialmente la nota 7 de p. 85.
53. Ransom, J.C., "Shakespeare at Sonnets", en Peter Jones (ed.), op. cit. pp. 106-107.
54. Winters, Yvor, "Poetics Styles Old and New", en Peter Jones (ed.) p. 160.
55. M. Mahood explica: "This is not the anguish of Francesca over past happiness in days of misery, but the contemplation of old misfortunes in happy time". Op. cit. p.
56. Creo que la compulsión de glory y boast, que no puedo emprender por falta de bibliografía adecuada, también revelaría aspectos interesantes.
57. Empson, W., "They that Have Power", en Some Versions of Pastoral, London, Chatto & Windus, 1935. Lo cito en la edición de Auden, H., op. cit. pp.197-219.
58. Hubler, H., pp. 62 y ss.; Mahood, M., op. cit. p. 102; Muir, K. op. cit. pp. 103 y ss.
59. Empson, W., (ver nota 57) pp. 200-201. El subrayado es original.
60. Hubler, H., op. cit. pp. 104-105.
61. Mahood, M., op. cit. p. 102.
62. Malchiori, G., cit. por Empson, W., (ver nota 57) p.210.
63. Sidney Lee, cit. por Muir, K., op. cit. p. 74.
64. Horacio, Odas, III, XXX, 1:
65. Qué daño se hace al soneto cuando se traduce first conceit (v. 13) por "primeras concepciones", en cuya pluralidad debilitase la unicidad y exclusividad del joven celebrado.
66. Lever señala semejanzas con A Midsummer's Night Dream, III, 2, vv. 171-172, y con Romeo and Juliet, II, 2, vv. 174-175, pero me parecen superficiales. Op. cit. p. 237
67. El corazón y la rosa son símbolos tradicionales del centro.

68. Para la inclusión de la metáfora dentro del estilo manierista, véase Sypher, W., op. cit. pp. 103-104.
69. Lewis, C.S.; "[...] The greatest of the sonnets are written from a region in which Love abandons all claims and flows into charity [...] Their transference of the whole self into another self without the demand for a return [has] hardly a precedent in profane literature". (Op. cit. p. 505).
70. Naturalmente esta moción de la estrella que guía la barca y la de aquello que está fijo e incommovible debe leerse en consonancia con el famoso texto en el que Ulises explana la jerarquía Universal (Troilus and Cressida, I, 3, vv. 76-137). Ciertamente es que la crítica no se pone de acuerdo en determinar si el pasaje corresponde efectivamente a la "filosofía" de Shakespeare, y si Ulises representa esta filosofía. Pero esta discusión no es ahora pertinente. He aquí dos ejemplos:
- And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd
Amidst the other
-
- but when the planets
In evil mixture to disorder wander,
What plagues, and what portents, what mutiny,
What raging of the sea, shaking of earth...
- Por otra parte Ulises compara el orden del ejército con una colmena en los vv. 81-82. La metáfora se reconstruye detalladamente en Enrique V, I, 2, vv. 187 y ss.
71. Williamson, C.F., op. cit. p. 239. Traduzco el pasaje.
72. Desde el punto de vista del manejo de vocabulario latino y sajón, nótese extern-outward (v.2); waste-ruining (v.4); poor and free (v. 7); pityful thrivers (v.8).
73. Traversi, D., "Shakespeare, the young dramatist", en The Pelican Guide to English Literature. The Age of Shakespeare, p. 189.
74. En A Survey of Modernist Poetry, 1926. Lo tomo de Peter Jones (ed.) op. cit. pp.64-70.
75. Cfr. Hunter, G.K., "The Dramatic Technique in Shakespeare's Sonnets", en Essays in Criticism III 2 April 1953. Lo tomo de Peter Jones (ed.) pp. 120-133.
76. Un artículo de Rafael Squirru aparecido en la revista Somos del 19 de febrero de 1982, hablando de la Gioconda, dice: "Es tal el poder de sugestión de esta imagen que en torno a ella se han tejido todas las hipótesis posibles, desde aquella que sostiene que no hubo modelo y que es fruto de la imaginación leonardesca, hasta la que bordea el absurdo reclamándole origen masculino. (Algo similar a lo que algunos sostienen respecto de los célebres sonetos de Shakespeare)". pp.30-31. El subrayado es mío.
77. De todos modos, tengo para mí que extremando el análisis como Wilson Knight lo hace, pocas obras de arte quedarían fuera de la articulación dionisiaco-apolíneo.
- he
78. El soneto de Sidney, que ^{he} copiado para facilitar la comparación, toma también el tema del insomnio, que pertenece -obvio es decirlo- a la tradición de la poesía amorosa. El soneto comienza con la característica acumulación de propiedades inherentes al sueño, que Shakespeare deja prácticamente de lado. Las civill warres del v. 7 recuerdan las luces del día y la noche en el soneto 28 de Shakespeare. En el conjunto Sidney mantiene un buen suspenso que resuelve en el v.14, y un orden lógico que coincide con la división estrófica. Pero la sensación final es la de algo más frío y planificado, como se ve en la prolija enumeración del primer cuarteto, mientras que el soneto de Shakespeare

rehúye la enumeración lógica, y propone continuamente alternancias inesperadas, como la de head, mind, body, thoughts, eyelid, soul, view, que aparecen en el s. 27. De este modo la "temperatura lírica" del soneto de Shakespeare aparece mayor y la íntima relación de las partes mucho más resistente al análisis lógico. Ver nota 53 PARTE I

79. Cfr. The Shakespearean Tempest, p. 64 y p. 91.
80. Dull, según anota Seymour Smith, tiene también el significado de "físicamente insensible", y bearer, el de 'dueño' o 'poseedor'. La famosa crux del v. 11 podría parafrasearse así: [El deseo] relinchará [se entiende, de alegría] porque no es carne pesada o agobiante (recuérdese el s. 45) en su carrera hacia ti".
81. Por exceso de prolijidad traduce Astrana Marín "vientres de viudas encintas". "Encintas" no está en ninguna parte, pero debe entenderse en el texto.
82. La disparidad de las apreciaciones vuelve a confirmar la imagen de un edificio crítico nunca terminado. Seymour Smith, refiriéndose a este soneto, habla de "[...] an academic, rather than an intense state of mind". En cambio Hunter compara este soneto con el s. 88 de Spenser.
83. Knights, L.C. "Shakespeare's Sonnets", Open Explorations, p. 98.
84. Sería interesante leer el poema Venus y Adonis como articulación del rojo y el blanco con variadas modulaciones.
85. Knights, L.C. "Shakespeare Sonnets", p. 59; Cruttwell, P., op. cit. p. 61.
86. Para una apreciación distinta, cfr. Lever, op. cit. p. 214.
87. Alden, N., cit. por Muir, K., op. cit. p. 73.
88. Kenneth Muir dice: "At this point there is a break in the sequence: some months appear to have elapsed". Shakespeare's Sonnets, p. 73. Algunos de estos sonetos son los que Dover Wilson en la edición Cambridge llama "Farewell Sonnets" (p. 271).
89. Cfr. Spurgeon, C., op. cit. p. 190.
90. Tucker, T.G. The Sonnets of Shakespeare, Cambridge, 1924, pp. 198 y ss, cit. por Wilson Knight, G., The Mutual Flame, p. 51; Wilson Knight, G., op. cit. p. 51; Hubler, E., op. cit. p. 130; Smith, S., op. cit.
91. Cfr. Coriolanus

Cor. Like a dull actor now,
 I have forgot my part, and I am out,
 Even to a full disgrace.

(V, 3, vv. 40-42)
92. Ewbank, Inga-Stina, "Shakespeare's Poetry", p. 102; "More Pregnantly than words", Some Uses and Limitations of Visual Symbolism", p. 15.
93. Por eso afirma Curtius que Shakespeare se aparta de la consideración tradicional del libro "como representante simbólico del conocimiento y de la sabiduría", aunque la afirmación merece restricciones. Las metáforas del libro "aluden al estilo retórico de la poesía contemporánea". Literatura Europea y Edad Media Latina, T.II, p. 478.
94. Cfr. para el significado profundo del corazón el excelente libro de Fritjof Schuon, L'oeil du Coeur. Paris, Dervy-Livres, 1974.
95. Sidney es autor de un soneto de tema semejante, llamado The Bargain, lleno de simetrías y paralelismos.

96. Ver nota 94.
97. Cfr. Tillyard, E.M.W., The Elizabethan World-Picture, p. 87.
98. La decepción implícita en el v. 9 es comparada por M. Mahood con el pasaje engañosamente onírico en que Helena cree poseer a Demetrio en A Midsummer Night's Dream, IV, 1, vv.195-196. op. cit. p. 205.
99. Cfr. El rey Juan, IV, 2, v.264; 1 Enrique VI, V, 5, 68: Her peerless feature joined with her birth; Ricardo III, I,1, v.19: "Cheated of feature by dissembling nature."
100. Muir, K., Shakespeare's Sonnets. Nota 58 del capítulo IV.
101. Mahood, M., op. cit. p. 207.
102. Ewbank, I., Shakespeare's Poetry, p. 102.
103. Si en los sonetos del poeta rival se considera la polaridad entre el mérito intrínseco y el extrínseco, o sea el de las acciones, y el privilegio del linaje, es obvio que surgen conexiones temáticas con All's Well That Ends Well, donde Helena debe imponerse sobre quienes desdennan su humilde cuna. (Cfr. especialmente II, 3, vv. 120 y ss.).
104. Un sentido acorde con ~~la~~ imagen del soneto, aunque en un contexto completamente diferente es el pasaje en boca de Graziano en The Merchant of Venice, II, 6, vv. 14 y ss: "How like a younker or a prodigal / The scarfed bark puts from her native bay/ Hugg'd and embraced by the strumpet wind! / How like a prodigal doth she return, / With over-weather'd ribs and ragged sails, / Lean, rent and beggar'd by the strumpet wind! ".
Naturalmente, Graziano apela a la repetición para reforzar la paradoja, en un todo de acuerdo con el juego dramático. Es también obvio que la imagen de la barca en The Merchant of Venice es presentada como el ejemplo del desafío, la provocación y el orgullo, mientras que en el soneto es imagen de humildad.
105. Empson especula acerca de la posibilidad de leer el v. 2 con el v. 1 o con el v. 3. Seven Types of Ambiguity. p. 134.
106. Cfr. All's Well That Ends Well: "... Good alone / Is good without a name; vileness is so" (II, 3, vv. 131-132)
107. Cfr. Hunter, K., The Dramatic Technique of Shakespeare's Sonnets, p. 122.
108. Para apreciar las exageraciones de esta retórica, véase un ejemplo de Giambattista Marino (1569-1625). El alambicamiento es extremo, pero curiosamente no se nombra a la amada:

Onde dorate, e l'onde eran capelli,
 Navicella d'avorio un di fendea,
 Una man pur d'avorio la reggea
 Per questi errori preziosi e quelli;
 E mentre i flutti tremolanti e belli
 Con drittissimo solco dividea
 L'or de la rotte fila Amor cogliea,
 Per formarne catene a' suoi rubelli.
 Per l'aureo mar, che rincreando apria
 Il procelloso suo biondo tesoro
 Agitato il mio core a morte gia.
 Ricco naufragio, in cui commerso io moro,
 Poich'almen fûr, ne la tempesta mia,
 Di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!

Griffin da en Fidessa, s. 39 un ejemplo similar, pero con un couplet bastante anticlimático.
109. E.T. Prince observa analogías entre el s. 130 de Shakespeare y los sonetos 3 y 4 de Astrophel and Stella. Ambos, Sidney y

Shakespeare, parodian las hipérboles y las desacreditan. Pero Sidney reclama veladamente la superioridad de su capacidad poética, mientras que Shakespeare establece que su amada resiste toda comparación. En Shakespeare la primera persona no hace alusión a su tarea presuntamente laudatoria, sino que se conforma con transmitir de una manera directa, casi prosaica, la experiencia de sus sentidos. Por otra parte, la palabra false en el v. 14 no sólo desvirtuye las comparaciones remanidas de las que se burla, sino que también retrotrae al s. 127 cuando asentaba la falta de cosmética en la dama morena. En "The Sonnet from Wyatt to Shakespeare", en Elizabethan Poetry, Stratford-upon-Avon Studies, 1960. Lo tomo de Peter Jones (ed.), op. cit. pp. 164-184.

110. Véase el soneto de Raleigh contenido en Cynthia:

Those eyes which set my fancy on a fire,
Those crisped hairs which hold my heart in chains,
Those dainty hands which conquered my desires;
That wit which of my thought doth hold the reins;
Those eyes for clearness do the stars surpass,
Those hairs obscure the brightness of the sun,
Those hands more white than ever ivory was,
That wit even to the skies hath glory won;
O eyes that pierce our hearts without remorse,
O hairs of right that wear a royal crown,
O hands that conquer more than Caesar's force,
O wit that turns huge kingdoms upside down.
Then, love, be judge what heart may thee withstand;
Such eyes, such hair, such wit and such a hand.

Puede verse también el soneto de Constable, No. 16 de la Diana.

111. Knights, L. C. Some Shakespearean Themes, nota 3 de p. 140.
112. Williamson, C., op. cit. p. 239. Traduzco el pasaje.
113. Curtius, E., op. cit. T. I, p. 478.
114. M. Mahood ve en main (v.5) la conexión con la imagen del mar y la aureola que rodea a un planeta en su ascenso; en crookéd ve el sentido figurado de 'maligno' desde el punto de vista astrológico, pero en sentido literal evoca la forma particular del sol en un eclipse, de modo de preparar la imagen de la siega en el tercer cuarteto. (Op. cit. pp. 95-96).
115. Pasaje casi obligado en las antologías es el que aparece en As You Like It, en boca del escéptico Jacques, II, 7, vv. 139-166. Este discurso, que divide la vida del hombre en siete edades aparece naturalmente más distendido que el soneto, toda vez que la intención de Jacques es la de un grotesco sarcasmo que contrasta con las finezas que se intercambian los personajes de esta deliciosa comedia. El discurso de Jacques ha tomado pie de la reflexión del duque, "This wide and universal theatre...". Así arranca Jacques, "All the world's a stage...", y desarrolla la vieja metáfora teatral, en la cual la vida del hombre se describe con matices burlescos. A los fines de Jacques conviene naturalmente puntualizar la decrepitud: "Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything", de una edad que él considera "second childishness and mere oblivion". El soneto no matiza con rasgos caricaturescos su rapidísima trayectoria por el decurso temporal del hombre, en el que se confunden cuna y sepultura.
116. Debe llamarse la atención sobre el hecho de que estos sonetos, donde tan implacable aparece la acción del tiempo, no mencionan al amado con you o con thou sino con he. Advierte M. Mahood que en travailed (v.5) está también el significado de "realizar un esfuerzo", o sea travell'd - travail'd. Op. cit. p. 146.
117. M. Mahood indica también resonancias religiosas y específicamente apocalípticas en fearful meditation (v.9), en miracle (v.13), en gates of steel (v.8) y en los versos de apertura.

118. Las similitudes fraseológicas del s. 67 y del s. 68 con un pasaje en boca de Bassanio son sorprendentes y confirman en cierto sentido la semejanza que Lever establece entre estos sonetos y las obras dramáticas del período "medio". (The Merchant of Venice, III, 2, vv. 88-101)
119. Parece que la imagen del despojamiento de los muertos para vestidura de los vivos tiene cierta frecuencia. En The Merchant of Venice (III, 2, v.92) aparece, precisamente en el instante en que Bassanio debe elegir entre los cofres.
120. Los estudiosos advierten la identidad conceptual entre este soneto y un pasaje de Love's Labour's Lost, IV, 3, 255: "Devils soonest tempt, resembling spirit of light./ O! if in black my lady's brows be deck'd,/ It mourns that painting and usurping hair / Should ravish doters with a false aspect; / And therefore is she born to make black fair./ Her favour turns the fashion of the days,/ For native blood is counted painting now And therefore red, that would avoid dispraise,/ Paints itself black, to imitate her brow (vv. 255-262). Este contraste se agudiza si se piensa que otra cosa ha dicho el rey, en vv. 251-253 en respuesta a una apreciación de Berowne, que también linda los términos del soneto, y participa, igual que él, de la exaltación de la belleza con palabras relativas a la deidad (vv. 243-249).
121. Dice: Ultima Cumaei venit jam carminis aetas
Magnus ab integro saeculorum nascitudo (Buc. IV, vv4-5)
122. Insisto sobre la modalidad de la tópica del desgaste, siempre correlativa con la apreciación cuantitativa: no dice beauty (v.1) sino beauties. La dimensión de la verdad (truly, v.5) debiera ser cotejada con otras tantas "verdades" que se atribuyen a la belleza del joven en otros sonetos.
123. Surge casi espontáneamente en el recuerdo la célebre frase de las brujas en Macbeth: "Fair is foul, and foul is fair" (I,1, v. 11). Por otra parte Julieta hace manejo interesante de oxímoron al enterarse que el matador de su pariente es su flamante esposo: "serpent-heart-flowering face; beautiful tyrant-fiend angelical, Dove-feather'd raven-; wolvish-ravens lamb," etc. (II escena 2, vv. 72-84).
124. Hubler, E., op. cit. p. 50; Wilson Knight, G., op. cit. p. 30.
125. Drayton es autor de un feliz soneto, incluido en Idea, 1599, aunque quizá dentro de la retórica corriente. Quizá la polaridad de "espíritus" que exhibe Shakespeare en el s. 144 tenga que ver con la técnica dramática que permanecería según algunos estudiosos, larvada en Drayton:

An evil spirit, your beauty haunts me still,
 Wherewith, alas, I have long been possessed,
 Which ceaseth not to tempt me to each ill,
 Nor gives me once but one poor minute's rest;
 In me it speaks, whether I sleep or wake,
 And when by means to drive it out I try,
 With greater torments then it me doth take,
 And tortures me with most extremity;
 Before my face it lays down my despairs
 And hastes me on unto a sudden death,
 Now tempting me to drawn myself in tears,
 And when in sighing to give up my breath.
 Thus am I still provoked to every evil
 By this good wicked spirit, sweet angel-devil.
126. Cfr. Spurgeon, C., op. cit. p. 185.
127. El sentido de la apariencia y de la realidad halla en Hamlet parecidas expresiones. Ver II, 2, vv. 181-182.
128. El soneto de Sidney es Leave me, O love, ya referido.

129. Soneto 10 de Holy Sonnets de John Donne:

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for, thou art not so,
For those, whom thou think'st, thou dost over throw,
Die not, poor death, nor yet canst thou kill me,
From rest and sleep, which but thy pictures be,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee go,
Rest of their bones, and soul's delivery.
Thou art slave to fate, chance, kings, and desperate men,
And dost with poison, war and sickness dwell,
And poppy, or charms can make us sleep as well,
And better than they stroke; why swell'st thou then:
One short sleep past, we wake eternally
And Death shall be no more, Death thou shalt die.

130. Soneto 6 de Donne:

This is my playes last scene, here heavens appoint
My pilgrimage last mile; and my race
Idly, yet quick runne, hath this last pace,
My spans last inch, my minutes latest point,
And gluttonous death, will instantly unjoynt
My body, and soule, and I shall sleepe a space,
But my'ever-waking part shall see that face,
Whose fear already shakes my every joint:
Then, as my soule, to'heaven her first seate, takes
And earth-born body, in the earth shall dwell, (flight,
So, fall my sinnes, that all may have their right,
To where they're bred, and would presse me, to hell.
Impute me righteous, thus purg'd of evill,
For thus I leave the world, the flesh, the devill.

131. El v. 9 ofrece la posibilidad de comparar las reverberaciones que posee el nombre del joven celebrado con aquéllas que suscita el nombre de la dama morena: la palabra es signo de elevación y también de caída.

132. En A Midsummer Night's Dream, II, 1, vv. 155-174, aparece el mito de Cupido en boca de Oberón. No es algo sobreañadido: Cupido ha producido en la flor la virtud que le sirve a Puck para causar los confusos estados que van articulando la trama. Las palabras son casi idénticas a la de los sonetos: votaress (v. 163), quench (v. 162), chaste (v. 162).

133. Smith, H., op. cit. p. 223

134. Ransom, J. C., op. cit. p. 108

135. Citado por Seymour Smith, op. cit.

136. Nature (o natural) es también un juicio de valor, como lo prueba el empleo de unnatural en Hamlet, I, 5, v.18:

But this most foul, strange, unnatural (murder)

También en V, 2, v. 381:

Of carnal, bloody and unnatural acts.

En King Lear se han hallado no menos de ocho usos distintos y no menos de cuarenta en toda la obra de Shakespeare. Puede verse el trabajo de Hermann Hever, "Der Geist und seine Ordnung", en Wege der Shakespeares Forschung, pp. 33-41.